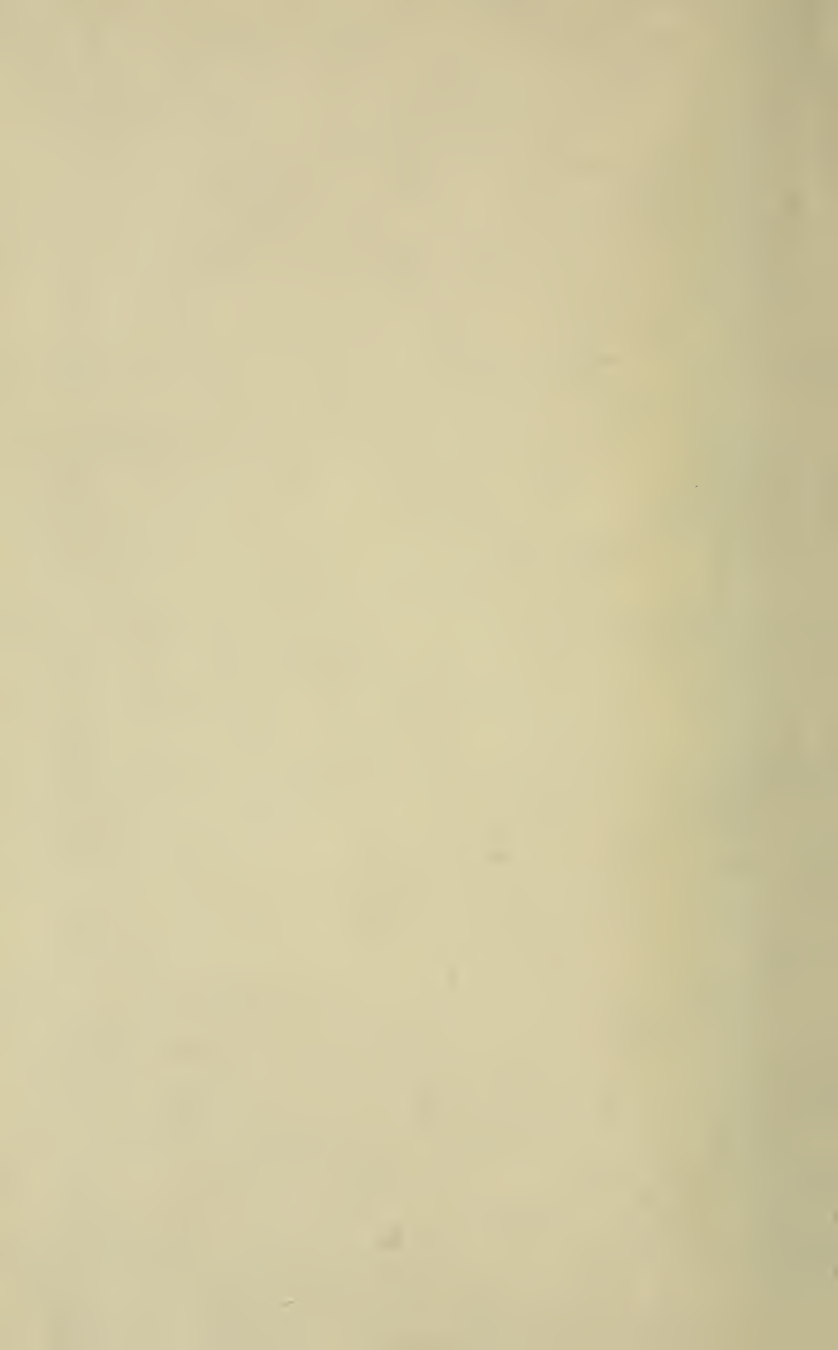














GEDRUCKT IN LEIPZIG
BEI
EMIL HERRMANN SENIOR

BILD-
TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN
IM AUFTRAGE
DES
STAATLICHEN KUNST-
GEWERBE-MUSEUMS
BERLIN
MIT UNTERSTÜTZUNG
DER
ORLOPSTIFTUNG



3. AUFLAGE
MIT 158 ABBILDUNGEN

BILD-TEPPICHE

GESCHICHTE DER GOBELINWIRKEREI

VON

HERMANN SCHMITZ



BERLIN
VERLAG FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

F. O. Muck

INHALT

Inhalt

ABBILDUNGEN

Verzeichnis der Abbildungen

Verzeichnis der Abbildungen

Für Mitteilung von Nachrichten über Bildteppiche sowie von Photographien wäre der Verfasser dankbar.



VORWORT

Die vorliegende Schrift bietet die erste größere Darstellung der Geschichte der Bild- oder Gobelinwirkerei in deutscher Sprache. Seit langem bestand bei Kunstfreunden, Künstlern, Sammlern und Textilfabrikanten der Wunsch, einen zusammenfassenden Überblick über diesen glänzendsten Zweig des Kunstgewerbes, in dem die innigste Verbindung der freien, der Monumentalkunst mit dem Handwerk seit dem Altertum bis zum Ende des 18. Jahrhunderts bestanden hat, zu besitzen.

Die bereits im Jahre 1916 fertiggestellte Arbeit war ursprünglich für die Folge der Handbücher der staatlichen Museen bestimmt, wurde aber, da sich sonst ihr Erscheinen noch weiter verzögert hätte, als besonderes Buch herausgegeben. Das größere Format ist den Abbildungen zugute gekommen, dennoch mußte in einer Anzahl von Fällen die Wiedergabe sich auf Ausschnitte beschränken.

Im Gegensatz zu den bereits erschienenen Handbüchern des Kunstgewerbe-Museums konnte sich das Werk bloß in begrenztem Maße auf das Material des Museums selbst stützen. Die etwa vierzig Bildteppiche des Kunstgewerbe-Museums sind nicht imstande, ein ausreichendes Bild der Geschichte dieses ausgedehnten Kunstgebietes zu liefern. Nur die deutschen Wirkteppiche sind durch eine größere Reihe bemerkenswerter Beispiele vertreten, von denen einige der wichtigsten erst im letzten Jahrzehnt erworben wurden. Aus den Ländern dagegen, in denen die Bildwirkerei ihre höchste Blüte erlebte, aus Flandern, Frankreich und Italien — von den übrigen ganz zu schweigen — sind nur wenige Stücke vorhanden. Unsere Monographie legt besonderes Gewicht auf die Bildwirkerei Deutschlands, die bisher in den Arbeiten der hauptsächlich französischen, belgischen und englischen Fachliteratur nur nebenbei behandelt worden ist. Auch bei Betrachtung der flandrischen und französischen Bildteppiche ist vor allem das Material in deutschem Besitz berücksichtigt worden.

Vorwort

Das Handbuch stellt sich zur Aufgabe, die Grundzüge der Stilentwicklung, wie sie sich in den Hauptgruppen darstellen, klarzulegen. Aus dem ungeheuern Bestand erhaltener Bildteppiche konnte nur eine sehr begrenzte Auswahl in Bild und Wort Aufnahme finden. Für weitere Forschungen und umfangreicheres Bildermaterial sei, um die wichtigsten der im Literaturverzeichnis am Schluß aufgeführten Namen vorwegzunehmen, auf die größeren Werke von Jubinal, Guiffrey, Müntz, Pinchart, Wauters, Destrée, Conde de Valencia, Thomson, Hunter, Böttiger, Julius Lessing und Max Creutz verwiesen. Wertvolles Material enthalten auch die Kataloge der Sammlungen Somzée, Berwick und Alba, Hoentschel, Spitzer, Leroi, die Kataloge der Gobelinsammlungen Pierpont Morgan und Krupp, ferner die Kataloge der Ausstellungen von Tours, Wien, Leipzig, Madrid, Saragossa, Paris und Brüssel, deren genaue Titel am Schluß verzeichnet sind.

Den Museen, Privatsammlern und Kunsthändlern, die die Arbeit durch Überlassung von Aufnahmen unterstützt haben, sei an dieser Stelle der beste Dank ausgesprochen. Der Verfasser schuldet den größten Dank endlich Herrn Geheimrat von Falke, der das Zustandekommen der Arbeit in dieser Form ermöglicht hat.

Berlin, Frühjahr 1919. Hermann Schmitz

Zur dritten Auflage

Wie die zweite so ist auch die dritte Auflage bis auf unerhebliche Kleinigkeiten ein unveränderter Abdruck der ersten. Eine weitergehende Überarbeitung des Werkes verbot sich durch die Zeitumstände. Für die zahlreichen freundlichen ergänzenden Nachrichten, die dem Verfasser inzwischen zugekommen sind, sei an dieser Stelle der beste Dank abgestattet. Ihre Verwertung muß einer günstigeren Zeit vorbehalten bleiben.

Berlin, im Mai 1922. Hermann Schmitz

Technik und Stil der Bildwirkerei

Bildwirker, Kartonzeichner und Maler

Die Wirkerei im ältesten Sinne, das heißt zum Unterschied von dem modernen Begriff des Wortes, der maschinell hergestellte Maschengewebe als Wirkwaren bezeichnet, ist die ursprünglichste Form der Handweberei. Ihre Grundlage ist die aus der Flechterei hervorgegangene Durchkreuzung von Fäden, nämlich einer zwischen den beiden Walzen oder Bäumen des Wirkstuhls aufgespannten Kette aus Leinen und einem Schußfaden oder Einschlag, der im rechten Winkel zur ersteren verläuft und im allgemeinen aus gefärbter Wolle besteht. Die Kettfäden sind entweder senkrecht — haute lisse — oder wagrecht — basse lisse — in den Webstuhl gespannt. Der Schußfaden wird mittels einer Spule in die Kettfäden eingeflochten, doch jedesmal nur so weit, als die betreffende Farbfläche es erfordert, so daß, wo die verschiedenen Farben aneinander stoßen, Schlitze entstehen. Die Kettenschlitze sind also nicht etwa Fehler des Gewebes, sondern ein natürliches Ergebnis. Größer sind sie nur bei geradlinigen Farbflächen (z. B. bei den Kilims). Im Bildgobelin werden sie vernäht. Der Faden wird mit einem Kamm festgeschlagen. Die einfache Form des aufrechten Wirkstuhls, wie sie schon auf ägyptischen Wandgemälden und griechischen Vasen abgebildet ist, hat sich stellenweise bis in die Neuzeit erhalten. Eine Eigentümlichkeit der ägyptischen und griechischen Stühle war die Beschwerung der freihängenden Kettfäden mit Gewichten, deren eine Anzahl erhalten sind. Aus dem Mittelalter nennen wir als Beispiele der Abbildung eines aufrechten Wirkstuhls das Glasgemälde mit der wirkenden Maria aus der Kirche in Straßengl, Mitte des 14. Jahrhunderts, in der Sammlung Figdor in Wien und den Bamberger Teppich, der zwei Dominikanerinnen beim Wirken zeigt (Abb. 41).

Von dieser ursprünglichen Form des Wirkstuhls unterscheidet sich der völlig ausgebildete, wie er zum Beispiel noch in der

Gobelinmanufaktur in Gebrauch ist, durch eine bequeme Vorrichtung zum gleichzeitigen Öffnen einer Anzahl von Kettfäden. Durch den oberen Teil der Kette werden einige Stäbe — bâtons de croisure — geschoben, so daß die geraden und ungeraden Kettfäden jede für sich zwei getrennte Schichten (nappes) bilden. Durch Schnüre — „lizes" oder „lisses", die an den Kettfäden unterhalb dieser Stäbe befestigt sind und die an Rollen über dem Kopfe des Wirkers hängen, kann dieser das eine Fadensystem oder Netz vorziehen. Zieht er nun die gerade Reihe vor und führt die Spule ein, so wird zunächst nur die ungerade Reihe von dem Wollfaden bedeckt (une demi — passé), beim Zurückführen des Wollfadens (duite) wird dann auch die gerade Reihe bedeckt, und durch das Zusammenschlagen der Wollfäden entsteht so zuletzt eine dichte Farbfläche. Beim Übergang zu einer neuen Farbe läßt der Wirker die gebrauchte Farbspule herabhängen, bis sie wieder an die Reihe kommt. Den Karton in Originalgröße hängt der Hautelissewirker hinter sich auf, nachdem er vorher die Umrisse auf die Kette gepaust hat.

Beim Basselissestuhl geschieht die Öffnung der Kettfäden ähnlich wie bei der Weberei durch eine Trittvorrichtung — daher auch der Name tapisserie à pédales oder à marches, — der Karton wird hier unter die Kette gelegt und im Gegensinne wiedergegeben. Der Wirker kann seine Arbeit erst nach Beendigung auf ihre Wirkung hin beurteilen; so lange sie auf dem Stuhl liegt, hat er nur die Rückseite vor sich. Ein unterscheidendes Merkmal einer Hautelissearbeit von einer am wagerechten Stuhl gewirkten läßt sich nicht angeben. Nur zuweilen ist an der umgekehrten oder entstellten Inschrift oder auch an linkshändig geführten Waffen und dergleichen ein Stück als Basselissewirkerei zu erkennen. Den Nachteilen des Basselissestuhls steht als Vorteil die weit größere Schnelligkeit gegenüber, mit der der Wirker, da er beide Hände zum Einführen der Spule benutzen kann, arbeitet. Der Basselissestuhl ist denn auch bei weitem mehr in Gebrauch gewesen. Im allgemeinen haben ihn die auf großen Umsatz angewiesenen Riesenbetriebe von Brüssel, Audenarde und in der Marche (Aubusson) angewendet. Aber auch in der Gobelinmanufaktur wurde fast zu gleichen Teilen an Basselisse-, wie an Hautelissestühlen gearbeitet; Neilson zum Beispiel, der hervorragendste Meisterwirker der Gobelins in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, arbeitete nur in Basselisse. In seiner Werkstatt erfuhr der Stuhl

unter dem Direktorat des Architekten Soufflot durch den Techniker Vaucanson erhebliche technische Verbesserungen. Wenngleich der Unterschied der beiden Techniken für die künstlerische Entwicklung der Bildwirkerei ohne wesentliche Bedeutung ist, und daher von uns fernerhin kaum noch berührt wird, so durfte er an dieser Stelle nicht ganz übergangen werden, zumal er in der älteren Fachliteratur stets mit großem Nachdruck hervorgehoben wird.

Die Wirkerei steht in technischer Beziehung zwischen der Weberei und der Stickerei. Mit ersterer hat sie die aufgespannte Kette und den Einschlagfaden gemein; der Hauptunterschied ist: daß der Einschlag in der Weberei mit Hilfe eines Schiffchens eingeschossen wird, und zwar läuft er durch die ganze Breite des Gewebes hin und zurück, wo er nicht sichtbar ist, auf der Unterseite; dabei wird die Kette durch eine Tritt- und Aufzugsvorrichtung mechanisch, der verschiedenen Bindungsart entsprechend, gehoben; dagegen führt der Wirker den Faden immer nur so weit durch, als die Farbe geht. Mit der Stickerei wiederum hat die Wirkerei die das Bild oder Muster mit der Hand ausführende Spule oder Nadel gemein. Aber die Stickerei trägt das Bild auf einen fertigen textilen Untergrund auf, während die Wirkerei das Bild selbst aus den verschiedenfarbigen Fäden wie ein Mosaik zusammensetzt.

Diese wesentlichen technischen Unterschiede haben die Entwicklung der drei Hauptgattungen der textilen Künste in ihrem ganzen Verlauf bestimmt und jeder ihren besonderen Stilcharakter aufgeprägt, obgleich sie sich vielfach berühren und ein Musteraustausch zwischen ihnen häufig stattgefunden hat. Die Weberei ist auf die Wiedergabe sich regelmäßig wiederholender möglichst flächenhafter Muster angewiesen. Das Hauptgebiet der Stickerei ist die ornamentale Verzierung eines Grundstoffs; in ihrer Eigenschaft als Bildstickerei konnte sie mit ihrer flüchtigen Nadel am ehesten der leichteren Art der Malerei, zumal der Wasserfarbenmalerei der Miniatoren folgen. Die Bildwirkerei fand aber als ihr eigentliches Betätigungsfeld die Umsetzung der monumentalen Malerei in die textile Sprache. Mit dieser verbindet sie der streng gebundene dekorative Stil. Das hauptsächlichste Gebiet der Bildwirkerei wurde demgemäß, nachdem sie anfänglich auch zur Kleidung verwendet wurde, die Verzierung der Wandbehänge.

Die Bildwirkerei bedient sich zum Einschlag vorwiegend der gefärbten Wolle; in älterer Zeit auch des Leinenfadens. Im Mittel-

alter wird der Leinenfaden neben der Wolle zuweilen für die weiße Farbe von Lichtern und in den Augen verwendet. Seit dem 15. Jahrhundert wird in französischen und niederländischen Werkstätten auch die Seide und der Gold- und Silberfaden namentlich für Lichter, Rüstungen und Metallglanz verarbeitet. Der Gold- und Silberfaden wird von einem mit vergoldetem oder versilbertem Kupferlahn umsponnenen Seidenfaden gebildet.

* * *

Der Bildwirker empfängt seine Vorlagen aus der Hand des Malers. Aus der Spätgotik sind nur kleine Skizzen für Bildtapeten — petits patrons — in Federzeichnung und Wasserfarben mehrfach erhalten, z. B. eine von dem Louvre erworbene Serie von Darstellungen aus dem trojanischen Kriege zu teilweise noch existierenden burgundisch-französischen Teppichen der Mitte des 15. Jahrhunderts; aus der Renaissance eine Reihe Handzeichnungen Bernhards von Orley zu noch vorhandenen Brüsseler Teppichen. Nach diesen Skizzen wurden in der Originalgröße Kartons oder Patronen auf zusammengeklebte Papierstreifen in Wasser- oder Deckfarben, seltener auch in Öl auf Leinwand gemalt. Die Raffaelschen Kartons zu den Apostelteppichen der Sixtina im Victoria- und Albertmuseum, die Kartons des Vermeyen zur Tunisfolge in Wien, die Gemälde van den Hoeckes zu den Jahreszeiten ebendort, die Decius Musfolge von Rubens in der Liechtenstein-Galerie sind als die bekanntesten Beispiele herauszuheben. Zu den Schöpfungen der Gobelinmanufaktur haben sich zum nicht geringen Teil die Ölskizzen von Lebrun, Desportes, Coypel, Oudry, Boucher u. a. in den Sammlungen der Manufaktur, im Louvre und im Schloß zu Versailles erhalten.

Ein Vergleich dieser malerischen Vorlagen mit den ausgeführten Teppichen ist für die wichtige Frage der Stilumsetzung natürlich von größter Bedeutung. So sehr nämlich die Bildwirkerei, wie oben gesagt, mit der Malerei zusammenhängt, so sehr beide in ihrer Stilentwicklung gemeinsame Bahnen gehen, so sehr hat doch jede von ihnen beiden auch wieder einen besonderen Stil ausbilden müssen. Zwischen dem mit leichter Hand gemalten Entwurf oder Karton und dem mühsam aus farbigen Fäden geflochtenen Wirkbilde muß an sich schon ein großer Abstand entstehen. Es treten aber noch Umstände hinzu, die an Stelle der persönlichen Handschrift des Entwurfs eine verallgemeinernde typische Formen-



Abb. 1. Segnender Christus aus dem Apostelteppich in Halberstadt.
2. Hälfte 11. Jahrh.

umsetzung befördern. In den meisten Fällen, wenigstens gilt das für die Blütezeit der Bildwirkerei im französisch-niederländischen Kunstgebiet seit dem späten Mittelalter, fertigt der Maler nur die kleinen Entwürfe an, mit der Feder gezeichnet und mit wenigen roten, blauen und anderen Wasserfarben leicht angetuscht; hiernach malt ein anderer Meister erst die Kartons in Originalgröße. Nicolas Bataille, der berühmteste Pariser Wirker der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts, entnimmt die Vorlagen zu seinen Apokalypsedarstellungen einer Handschrift in der Bibliothek des französischen Königs. Im 15. Jahrhundert bildete sich in den großen Betrieben der niederländisch-französischen Bildwirker ein besonderer Stand der Kartonzeichner, der „Cartonniers" aus. Unter diesen haben einige nicht nur eine erstaunliche Fruchtbarkeit entwickelt, sie haben sogar einen eigenen großartigen dekorativen Stil geschaffen, der sich von dem der Tafel- und Wandmalerei ihrer Zeit wesentlich unterscheidet. Gerade die beiden, wenn man so sagen will, klassischen Teppichgruppen, die burgundischen von Arras und Tournai um 1450, und die Brüsseler um 1500, sind nur aus dem Stil bestimmter Cartonniers zu erklären. Nach der Feststellung dieser wenigstens im Dekorativen zweifellos großen Künstlerpersönlichkeiten wird man alle Versuche, ihre monumentalen Schöpfungen in Beziehungen zu bekannten Tafelmalern der Zeit zu setzen, aufgeben. Es ist ein Stil für sich. Der Cartonnier erhält vielfach die kleinen Vorzeichnungen, die petits patrons, von dem Besteller, der sie sich von seinem Hofmaler hat entwerfen lassen und sie vorher, wie uns mehrfach in den Urkunden berichtet wird, auf ihre inhaltliche Richtigkeit auch bezüglich der Schriften im Bilde geprüft hat. Durch den Cartonnier gewinnt aber die Skizze erst den dekorativen Stil; er zeichnet die flüchtige persönliche Linie des Entwurfs in eine strenge klare Form um; die Köpfe, die Gewebemuster auf den Gewändern, der Baumschlag, alles, was in der Skizze nur Andeutung ist, erlangt durch ihn erst die genaue Gestaltung, an die sich der Wirker halten kann. Beim Vergleich der erwähnten, von einem Buchmaler Philipps des Guten gezeichneten Entwurfe zum Trojakrieg im Louvre mit den in Tournai gewirkten Teppichen selbst wird sich späterhin ergeben, wie sehr hier eigentlich der monumentale dekorative Kunstgehalt des Teppichs erst dem Cartonnier zu verdanken ist. Die Melodie, die der Maler angibt, wird durch den Cartonnier orchestriert. Er hat den weitaus größeren Teil der Arbeit; er wird auch unvergleich-



Abb. 2. Greifenkopf aus einem Baseler Minneteppich. Mitte des 15. Jahrh.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

lich höher bezahlt. Für das Modell zur Schlacht bei Roosebecke, die allerdings 56 Ellen in die Länge maß, bezahlte Herzog Philipp der Kühne dem Wirker Michel Bernard (1382—87) den für die damalige Zeit ungewöhnlich hohen Preis von 200 Goldfranken. Maître Philipp von Brüssel erhielt für die Patronen zu dem Herkenbaldteppich von der Brüderschaft des hl. Sakramentes in Löwen das Vielfache des Honorars, das der Maler Jan van Rome für die kleinen Entwürfe dazu empfing. Mit dem Eindringen der italienischen Hochrenaissance tritt allerdings die Malerei selbst in unmittelbarere Berührung zur Bildwirkerei — die unter Raffaels Augen ausgeführten Kartons zur Apostelgeschichte sind dafür das erste Zeugnis; aber auch jetzt bleibt doch ein eigener Stil im Bildteppich die Regel; die sorgfältig gezeichneten Gewebemuster, die bis ins Ende des 16. Jahrhunderts wiederkehren, und die Ornamente der Bordüren sind dafür greifbare Belege. In der Gobelinmanufaktur wurden die Kartons nach Lebruns Zeichnungen unter der Oberaufsicht des Meisters von einer ganzen Anzahl von Malern gemalt, deren jedem eine besondere Gattung, seien es Köpfe, Draperien, Blumen, Tiere, Landschaften und Architekturen, zur Ausführung zufiel.

Weiter ist nun die Arbeit des Wirkers selbst für die Stilumbildung in Betracht zu ziehen. Keineswegs ist sein Werk eine bloße sklavische Übersetzung des Kartons. Wie der Glasmaler, ja noch mehr als dieser, muß der Wirker ein nicht geringes Maß von eigener zeichnerischer Fertigkeit besitzen. Die seit alters an den französischen Staatsmanufakturen eingerichteten Mal- und Zeichenklassen dienen dieser Ausbildung der Wirker. Nächst der Wahl der farbigen Wollen und Seiden ist das wichtigste, in gewissem Sinne neuschöpferische Moment bei der Umsetzung des Kartons in die textile Sprache die Wiedergabe der Modellierung. Denn die Blütezeit der Bildwirkerei beginnt erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Augenblick, als die Malerei zu einer bildmäßigen Modellierung übergegangen war. Der deutsche Bildwirker des Mittelalters hilft sich bei Interpretierung einer abgetönten Farbenfläche, indem er diese in einige abgestufte Töne zerlegt oder absetzt und diese mosaikartig mit aneinanderstoßenden Schlitzen wirkt (Abb. 1: Kopf des Christus aus dem Apostelteppich in Halberstadt, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts); z. B. wird die Abtönung der Wangen vom Rot zum Weiß erzielt, indem ein roter Fleck konzentrisch von ein oder zwei blasser-



Abb. 3. Engel aus einer Himmelfahrt Mariae. Brüssel, Maître Philipp, um 1510. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

getönten Farbringen umrahmt wird. (Ein weiteres Beispiel der Ausschnitt aus dem oberrheinischen Minneteppich des Kunstgewerbe-Museums Abb. 2.) Der niederländisch-französische Künstler aber, in dem Bestreben, die Töne, wie der Maler wirklich ineinander verfließen zu lassen, bedient sich bis ins 16. Jahrhundert der sogenannten „Hachures“, d. h. Schraffuren; er läßt die Fäden der aneinandergrenzenden Farben strähnenartig zackig ineinander greifen, und zwar so, daß er die Fäden des einen Tones allmählich abnehmen läßt, z. B. erst über zwanzig Kettfäden, dann über fünfzehn, dann über zwölf führt usw., und die hineinschneidenden anderen Töne im Gegensinne entsprechend zunehmen läßt. (Ein Beispiel der Ausschnitt aus der Brüsseler Himmelfahrt im Kunstgewerbe-Museum Abb. 3.) Da die Kette stets wagerecht zum Bilde verläuft, so haben diese Verzahnungen eine senkrechte Richtung. Nach dem 16. Jahrhundert setzt sich mehr und mehr die Fertigkeit durch, die Fäden der Modellierung dem Umriß und der Struktur der Gegenstände entsprechend zu führen (Abb. 4: Kopf eines Engels aus einem Teppich der Gobelinmanufaktur nach Boucher um 1760).

Der Wirker muß seine vorwiegend hellen und bunten Farben strenger nach dekorativen Gesetzen über die Fläche verteilen als der Maler, dem die nachträgliche Abstimmung seiner Töne möglich ist. Dies sprechen die Wirker der Gobelinmanufaktur um die Mitte des 18. Jahrhunderts einer Beschwerde des Malers Oudry gegenüber unverholen aus. Oudry wirft ihnen vor: sie suchten zu wenig den Charakter der gemalten Vorlagen wiederzugeben, worin allein das Geheimnis der schönen Tapisserie beruhe. Die Wirker antworten darauf aber: „Gut malen und gute Teppiche ausführen sind zwei absolut verschiedene Dinge. Im Gardemeuble der Krone sind eine Menge von Bildteppichen, unter Leitung der Unternehmer Jans, Lefebre, le Blond d. Ä. und Lacroix (das heißt zur Zeit Lebruns) ausgeführt, die, was die Farbe anbetrifft, einen Ton haben, wie er für Tapisserien notwendig ist, indem sie kräftiger in den Farben sind, als die Gemälde.“

Endlich mußte durch den genossenschaftlichen Betrieb der Wirkerwerkstätten der Rest einer individuellen Kunstform völlig in eine typische allgemeine Stilweise aufgehen. Schon die Pariser Wirker der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts und noch ausgesprochener die Brüsseler seit der Renaissance waren in der Mehrzahl Unternehmer, „entrepreneurs“, „tappissier marchands“, die eine



Abb. 4. Putto aus der Huldigung der Künste nach Boucher. Gobelinmanufaktur 1761.
Kunsthandlung Haberstock.

größere Anzahl von Wirkstühlen beschäftigten. An einem solchen Stuhl arbeiteten gleichzeitig bis zu acht und mehr Wirker. Dabei herrschte auch wieder eine Arbeitsteilung, indem die Köpfe und Hände und schwierigere Teile von den besseren Meistern gewirkt wurden. Selbst die Gobelinmanufaktur blieb bis zum Ende des 18. Jahrhunderts sozusagen eine staatlich organisierte und für den Staat beschäftigte Vereinigung einzelner „Entreprenneurs". In manchen Mittelpunkten, wie in Aubusson und Audenarde scheinen sogar die Arbeiten auf die Bevölkerung der Stadt und der umliegenden Ortschaften in einer Art Hausfleiß ausgedehnt gewesen zu sein; hier belief sich die Zahl der Wirker zuweilen auf Tausend und mehr. Die Einfärbung der Wollen und Seiden bewirkte meist ein einziger Färber für die sämtlichen Ateliers in einer Stadt, so Gaspard Leyniers im 17. Jahrhundert in Brüssel; den Wirkern von Aubusson sandte der König einen Färber. Nimmt man zu allem diesem noch die stete Wiederholung gewisser Darstellungen, die Zusammensetzung älterer Kartons zu neuen Kompositionen, die fabrikmäßige Herstellung der Bordüren, so wird es klar, wie weit in dieser ganzen Kunstgattung das individuelle künstlerische Moment gegenüber den allgemeinen Charakterzügen ganzer Gruppen zurücktreten mußte. Gleichwohl sind die wirklichen Höhepunkte der Bildwirkerei stets auf die Wirksamkeit einzelner großer Persönlichkeiten zurückzuführen.

Alles hier Gesagte gilt in erster Linie von der französisch-niederländischen Bildwirkerei, und den von ihr abzweigenden Werkstätten in Italien, England usw. Die deutsche Bildwirkerei, namentlich die des 15. Jahrhunderts, hielt sich in bescheideneren Grenzen und konnte den umfangreichen Apparat und die weitgehende Arbeitsteilung der westlichen Betriebe entbehren.

Schließlich ist bei der kunstgeschichtlichen Beurteilung der alten Wirkteppiche zu berücksichtigen, daß die Farben im Laufe der Jahrhunderte starken Veränderungen unterliegen, und zwar ändern sich die Farben ein und derselben Gattung oft ganz verschieden je nachdem, ob sie der Sonne, dem Schatten oder der Feuchtigkeit ausgesetzt waren. Gewisse Farben nehmen häufig geradezu einen anderen Ton an, z. B. wird die aus Blau und Gelb gemischte grüne Farbe oft ganz ins Blaue gebrochen, indem die Sonne das Gelb herauszieht; die Audenarde- und Aubussonverdüren erhalten infolge dieser „Blaukrankheit" den charakteristischen blaugrünen Ton im Baumschlag. Die schwarze Farbe ist meist völlig verblichen.

Die Verwendung der gewirkten Bildteppiche

Die Bekleidung der Wände mit gewebten, gestickten und gewirkten Decken findet sich allgemein schon bei den ältesten Kulturvölkern. Tempel, Paläste, Prozessionswege und Zelte wurden den Darstellungen und Schriftquellen zufolge mit Teppichen behängt, die mit Kampf- und Jagdszenen, religiösen, mythologischen und historischen Bildern geschmückt waren. Der ganze Stil der Wandreliefs und Malereien der Babylonier, Assyrer, Perser und Ägypter deutet auf die wichtige Rolle hin, die die Textilkunst in der Wanddekoration dieser Völker gespielt hat. In der römischen und byzantinischen Zeit dienten die Teppiche zum Abschluß der Säulengänge in den Palästen, wofür das wichtigste Beispiel die Darstellung des Palastes Theoderichs im Mosaik von San Apollinare nuovo in Ravenna vom 6. Jahrhundert bietet. Vorwiegend fanden die Teppiche seit dem frühen Mittelalter Verwendung zum Schmuck der Kirchen, teils als Behänge der Apsiden und Wände der Schiffe, teils als Vorhänge zwischen den Arkaden zur Absonderung der Schiffe, zur Abtrennung des Altarraums und zum Abschluß der Altarziborien. Seit dem hohen Mittelalter treten sie in den Schlössern, Burgen und vornehmen Bürgerhäusern auf. Die gewirkten Teppiche begannen seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts die gestickten und gewebten Decken zu verdrängen. Neben der schmückenden Aufgabe hatten sie den Zweck, die Wohnungen warm zu halten. Sie wurden mit Ringen an eisernen Stangen befestigt, doch so, daß in der Regel zwischen ihnen und der Wand ein Raum zum Durchgang verblieb. Sie wurden rings um die Wände geführt, derart, daß die Darstellungen unbekümmert um die Ecken ihren Lauf nahmen, wie es z. B. der mit Ritterkämpfen geschmückte Teppich im Januarbilde der très riches heures des Herzogs von Berry, um 1415 von den Brüdern von Limburg gemalt, jetzt im Musée Condé in Chantilly vor Augen

führt. Ein mit farbiggestreiften Wappenteppichen behängtes Gemach zeigt die etwa 50 Jahre spätere Gerichtssitzung des Königs Ludwig XI. von Frankreich auf einer Miniaturdarstellung von Fouquet in der Münchner Staatsbibliothek.

Die Fürsten führten die Wirkteppiche auf ihren Reisen mit und verkleideten damit ihre vorübergehenden Wohnungen und auf den Heerzügen ihre Zelte. Wie schon bei den Prozessionsstraßen der Ägypter, so wurden im ausgehenden Mittelalter die Teppiche ein wichtiges Element der Festdekorationen bei Einzügen, Hochzeiten und Krönungsfeiern. Berühmte Festlichkeiten am burgundischen Hofe, wie die Vermählung Karls des Kühnen mit Margarethe von York in Brügge (1468), die Zusammenkunft desselben Herzogs mit Kaiser Friedrich III. in Trier, dann die Krönungsfeierlichkeiten der französischen Könige in Reims, die Vermählung z. B. der Maria Theresia von Spanien mit Ludwig XIV. auf der Fasaneninsel 1659, wobei Velasquez die Dekorationen leitete, sind als Beispiele zu nennen. Auch an die Schilderung der Einholung der Marie Antoinette auf der Rheininsel bei Straßburg in Goethes Wahrheit und Dichtung, wo die das Festgebäude schmückenden Jason- und Medeateppiche ihrer Darstellung wegen als böses Omen betrachtet wurden, sei erinnert. Bei der Ausstellung der Raffaeltapeten in Rom im Jahre 1787 sagt Goethe geradezu: „Am Fronleichnamstage lernte man erst die wahre Bestimmung der Teppiche kennen; hier machten sie Kolonaden und offene Räume zu prächtigen Sälen und Wandelgängen.“ Die Teppiche wurden von dem 15. bis zum 18. Jahrhundert vielfach als Hilfsmittel der Politik betrachtet; bei Friedensabschlüssen, bei Bündnisverträgen, bei außerordentlichen Gesandtschaften stehen sie unter den Geschenken an erster Stelle. So erklärt sich das oft mit den großen Weltereignissen wechselnde wunderbare Geschick gewisser berühmter Teppiche. Bekannt ist das Schicksal der Raffaeltapeten. Das merkwürdigste Beispiel bietet aber wohl die für Philipp den Guten in Tournai von 1449—53 gewirkte 8 Stück umfassende Teppichfolge des Gideon mit dem goldenen Vließ, die bei der Kapitels-Sitzung des goldenen Vließordens im Haag den Sitzungssaal zierte. Herzog Philipp von Burgund stellte sie beim Einzug König Ludwigs XI. in Paris (1461) in seinem Hotel aus. Sie tritt dann auf bei der Hochzeit Karls des Kühnen in Brügge, bei der Taufe der Eleonora, Tochter Philipps des Schönen und der Johanna von Castilien in der St. Gudulekirche in Brüssel

1498, bei der Abdankung Kaiser Karls V. im Brüsseler Schloß 1555, bei der Vermählung Alexanders von Parma mit der Infantin von Portugal in Brüssel 1565; am Ende des 17. Jahrhunderts zierte sie die Brüsseler Schloßkapelle bei kirchlichen Feierlichkeiten unter der Statthalterschaft Max Emanuels von Bayern, entging mit knapper Not dem Brande des Schlosses 1731 und verschwand mit dem Abzug der Österreicher 1794. Diese Art der Verwendung ist bei Beurteilung der Teppichkunst zu berücksichtigen; es erklärt sich daraus die häufige Wiederkehr gewisser Kompositionen und das Zeremonielle, ja auch das Konventionelle ihres Stils. Es brachte aber auch mit sich, daß auf den Teppichen schon seit der Mitte des 14. Jahrhunderts sonst ungewöhnliche Gegenstände aus der antiken Mythologie und Geschichte (z. B. der trojanische Krieg, die Taten Alexanders und Cäsars), Themen aus der mittelalterlichen Helden- und Minnedichtung, aus der moralischen und Fabeldichtung, aus dem zeitgenössischen Leben auftreten. Selbst eigens für Bildteppiche geschaffene Dichtungen entstanden, wie die Dictes moraulx pour mettre en tappisserie von Maître Henri Baude im Anfang des 16. Jahrhunderts. Die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts, die letzte Blütezeit der höfisch ritterlichen Kultur, entwickelte an den Höfen von Frankreich und Burgund in der Teppichkunst den ganzen Ideenkreis der fürstlichen und vornehmen Gesellschaft. Die Inventare des Kunstbesitzes Karls V. von Frankreich und seiner Brüder, der Herzöge von Burgund, Orleans, Berry und Anjou und ihrer Nachfolger haben uns ausführliche Verzeichnisse wenigstens der behandelten Gegenstände hinterlassen. Schon damals wurden die Teppiche in zusammenhängenden Zyklen bestellt, „tentures“ oder „chambres de tapiz“, jede Folge die Auskleidung eines Saales bildend. Die Kostspieligkeit der Arbeit beschränkte die Bildteppiche von vornherein auf die vornehme Gesellschaft, und auch dieser Umstand ist auf Inhalt und Stil von wesentlichem Einfluß gewesen. Neben den Prachttapeten des französisch-niederländischen Kunstgebietes wurden aber auch, namentlich in Deutschland, Bildwirkereien kleineren Umfanges, Rücklaken und Antependien, hergestellt. Der Zusammenhang mit der Festdekoration hatte weiterhin, vornehmlich in Frankreich und den Niederlanden, eine starke Berührung mit dem Stil der Bühne im Gefolge. Schon am Ende des 14. Jahrhunderts begegnen Gegenstände der Schauspiele, wie die wilden Männer, die Tugenden und Laster; im 18. Jahrhundert erreichen

die Beziehungen mit der Blüte des Theaters in Frankreich den Höhepunkt. Endlich ist noch darauf hinzuweisen, daß die stilistische Entwicklung der Bildwirkerei aufs engste mit den Veränderungen in der festen Wanddekoration zusammengeht; es würde aber zu weit führen, dies hier zu verfolgen. Bis ins spätere Mittelalter hatten die Bildteppiche im allgemeinen nur eine schmale Einfassung; erst seit dem Ende des 15. Jahrhunderts tritt eine breitere Bordüre auf. Seit der Frührenaissance beginnt diese eine wichtige Rolle zu spielen. Indem die Bildteppiche nun mehr und mehr als Bespannung fest in die Vertäfelung der Wände eingelassen werden, fällt der Borte die Aufgabe zu, außer der Begrenzung des gewirkten Bildes zwischen diesem und der plastisch-architektonischen Gliederung der Wand zu vermitteln. Die Entwicklung des Bildteppichstils hält mit dem Gang der Wandmalerei gleichen Schritt. Er beginnt wie diese mit dem Flächigen und endet mit der malerischen Tiefendarstellung. In den älteren Stilen ist der Teppich gleichsam frieshaft an die Ebene der Wand gebunden. Zuletzt — in der Mitte des 18. Jahrhunderts am vollständigsten — durchbricht er scheinbar die Wand, den Raum für das Auge erweiternd. In den Schlössern von Würzburg, Bruchsal und Schleißheim und anderwärts, wo die Wandteppiche des 18. Jahrhunderts noch in der gleichzeitigen Umrahmung sitzen, ist diese Wirkung deutlich wahrzunehmen.

Mit der Aufnahme des Klassizismus am Ausgang des 18. Jahrhunderts beginnt das Interesse an den gewirkten Bildteppichen schnell nachzulassen. Alle Manufakturen — mit Ausnahme von Paris und Beauvais — müssen ihre Pforten schließen. Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts werden in zahlreichen Schlössern die alten Gobelins meistbietend versteigert. Die Epoche der Papiertapeten und glatt geputzten Wände stellt sich geradezu feindselig den Wirkteppichen gegenüber. Große Mengen fristen als Packmaterial, als Fußteppiche, Treppenläufer und Fenstervorhänge ein trauriges Dasein. Erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts erwacht mit der Altertumsleidenschaft allmählich wieder die Liebhaberei für die Bildgobelins; bis sie in unserer Zeit neben den Gemälden die erste Stellung in der Schätzung der Kunstsammler und -Kenner gewonnen haben.

Altertum, Byzanz und Islam

Wir begegnen der Wirkerei schon bei den Völkern des höchsten Altertums. Wie die Töpferei gehört sie zu jenen ursprünglichen Handfertigkeiten, nach deren Erfindung an einer einzelnen Stelle man umsonst forscht. Sie ist von den Völkern der entferntesten Weltgegenden unabhängig voneinander betrieben worden. Wir finden sie als reine Volkskunst bei den asiatischen Nomadenvölkern, die ihre farbig gestreiften Zeltdecken, „Kilims", in Wollwirkerei herstellen, und in den Hirten- und Bauernwohnungen Norwegens. Zahlreiche Funde aus Peru zeigen uns die indianische Bevölkerung damit wohlvertraut. Die Festgewänder, in denen die Bewohner des Inkareiches ihre zu Mumienbündeln verschnürten Toten in den Sandwüsten Perus beisetzten, damit sie prächtig geschmückt mit beigegebenen Waffen und Früchten versehen in die ewigen Jagdgründe einziehen sollten, haben sich in dem trockenen Boden in voller Farbenkraft erhalten. (Abb. 5.)[1]) Sie sind mit kleinen, in Reihen versetzten Tieren, Menschen, Kriegerköpfen, mit Mäandern, Zackenborten, Rauten usw. gemustert, alles geometrisch stilisiert und möglichst mit ineinander greifenden hakenförmigen Umrissen, zur Vermeidung größerer Wirkspalten. Dadurch entstehen zahlreiche Muster, die mit den Ornamenten der antiken Gewebe verwandt sind.*)

Die ältesten datierbaren Wirkereien stammen aus Ägypten aus der Zeit um 1400 vor Christus; es sind eine Anzahl Leinwanddecken mit vielfarbig eingewirkten Mustern aus dem Grabe des Königs Thotmosis IV, die 1903 entdeckt und ins Museum von Cairo überführt worden sind. Das wertvollste Stück ist eine größere mit dem Namen des Königs Amenhothes II. geschmückte Decke, die mit Lotos- und Papyrusblüten gemustert und durch eine Borte von Lotosblüten und -knospen eingefaßt ist (Abb. 6).[2]) Nach Angabe

*) Vortreffliche Sammlungen peruanischer Wirkarbeiten hat das Museum für Völkerkunde in Berlin, besonders aus dem Gräberfelde von Ancòn, und Sanitätsrat Dr. Gaffron in Zehlendorf.



Abb. 5. Peruanische Wirkarbeit. Berlin, Museum für Völkerkunde.

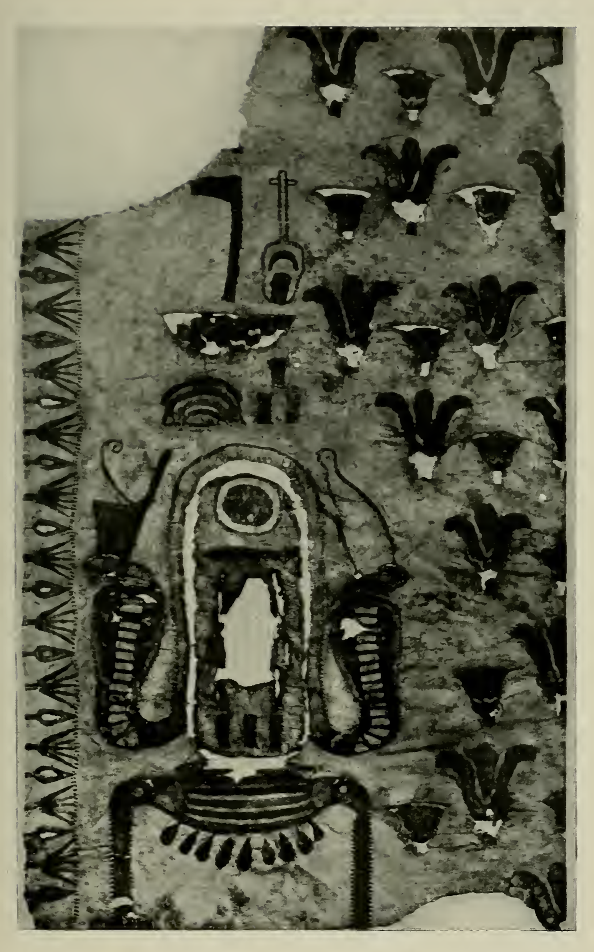


Abb. 6. Gewirkte Leinendecke Amenhothes II. Ägypten, 1400 v. Chr.
Cairo, Museum.

der Techniker soll sie am aufrechten Stuhl gewirkt sein. Die nächstfolgende Wirkarbeit des Altertums entstammt dem 4. Jahrhundert v. Chr.; es ist ein griechischer wohlgewirkter Stoff, der einem Grabe bei Kertsch auf der Krim entstammt und in der Petersburger Eremitage ist; er zeigt reihenweise versetzte naturalistische Enten auf violettem Grunde.

Sind das nur spärliche Reste einer nach den Abbildungen und Schriftquellen zweifellos weitverbreiteten und zu hoher Vollendung gelangten Kunstfertigkeit, deren Erzeugnisse aber bei der Vergänglichkeit des Materials zugrunde gegangen sind, so ist uns aus den letzten Jahrhunderten des Altertums durch Zufall eine große Menge gewirkter Arbeiten erhalten, die auf den allgemeinen Betrieb der Wirkerei Rückschlüsse gestatten. Das sind die vor mehr als 40 Jahren in ägyptischen Gräbern oströmischer Zeit gefundenen Gewebe, von denen reiche Sammlungen u. a. das österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien, das Kunstgewerbe-Museum in Düsseldorf, unsere Sammlung und das Kaiser-Friedrich-Museum besitzen. Die eingeborene ägyptische Bevölkerung bestattete während der Römerherrschaft ihre Toten in Anlehnung an den altägyptischen Brauch einbalsamiert und in ihre Gewänder verschnürt an den Gebirgsabhängen, die das Niltal begrenzen; und durch den trockenen Wüstensand konserviert haben sich diese Mumien wie die des Inkareiches mit ihren Festgewändern und Grabesdecken vortrefflich erhalten.*) Die leinenen Gewänder sind mit kreis- oder streifenförmigen Besätzen (claves) verziert, die in farbiger Wolle auf leinener Kette gewirkt sind, und zwar ist der Wollfaden jedesmal um die Kette gewickelt, um der Textur größere Festigkeit zu geben; häufig ist das Muster auch direkt in die ausgesparte oder von dem Leinenschuß befreite Kette des Gewandes selbst eingewirkt. Unter den Farben herrscht der Purpur vom Dunkelviolett bis zum Hellrot vor. Deuten Schnitt und Besatz der Kleider auf spätrömische Tracht hin, so ist auch der Stilcharakter der Muster im wesentlichen auf die im spätrömisch-hellenistischen Kunstkreise, zumal im Osten des Mittelmeerbeckens herrschenden Kunstströmungen zurückzuführen. Die

---

*) Näheres über die spätantiken Wirkereien aus Ägypten enthält Falkes Kunstgeschichte der Seidenweberei 1913 im 1. Bande; die durch F. Bock für diese Grabgewebe aufgebrachte Bezeichnung der Koptenstoffe, nach dem Namen einer christlichen Sekte des Nillandes, ist nach S. 15 der Falkeschen Ausführungen historisch nicht begründet und daher aufzugeben.



Abb. 7 u. 8. Hellenistische Wollwirkereien des 5.–6. Jahrh.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Hauptgruppe, vorwiegend dem 5. und 6. Jahrhundert nach Chr. angehörend, zeigt meist in dunkelvioletter Wolle auf heller Leinwand mit sparsamer, aber höchst geschmackvoller Verwendung anderer Farben, namentlich Grün, Rot und Blau, figürliche Darstellungen der späten Antike, Reiter, Genien, Kämpfergruppen, bacchische Szenen in kreisförmigen Feldern, umrahmt von Akanthusranken oder fortlaufenden Kreisen mit Blüten und Ziermustern (Abb. 7, 8). Andere Stücke der Gattung sind mit Bandgeflechten oder einem einzelnen großen stilisierten Blatt gemustert; die Innenzeichnung ist meist in Leinenfäden mit fliegender Nadel eingewirkt. Eine zweite Gruppe umfaßt die Nachahmungen alexandrinischer Seidengewebe; in der Mehrzahl sind es kreisförmige Besätze mit antiken und zuweilen christlichen Darstellungen in grellen bunten Farben gewirkt, die den erstgenannten Arbeiten in der Qualität weit nachstehen (Abb. 13). Als Übertragung von Motiven spätgriechisch-römischer Mosaikfußböden stellt sich endlich eine kleine Gruppe aus Antinoe, der 122 von Hadrian gegründeten Stadt in Oberägypten dar. In unserem Zusammenhang verdienen mehr als diese Gewandstücke die seltener erhaltenen gewirkten Grabdecken Beachtung, da es sich hier offenbar um Wandbehänge handelt. Ein Streifen eines solchen, eine Borte von Weinranken in Grün und Rot aus unserer Sammlung, bringt Abb. 11, zwei weitere aus dem Kaiser-Friedrich-Museum zeigen Abb. 9, 10. Die Mehrzahl der Behänge ist in abweichender Technik hergestellt, indem der dicke Wollfaden in dichten Büscheln in einen Leinengrund eingewirkt ist und einen dem unaufgeschnittenen Plüsch verwandten wolligen Flor bildet. Treffliche Beispiele mit frontal gerichteten fast lebensgroßen Figuren besitzt das Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 14). Weiterhin begegnen lebensgroße Köpfe mit griechischen Beischriften und mythologischen Szenen, wie der Herkules mit dem Löwen in unserer Sammlung (Abb. 12). In den runden kurzgeschorenen Köpfen mit lebhaften dunklen Augen, in der malerischen flächenzersetzenden Abschattierung der rötlichen Fleischtöne und buntfarbigen Gewänder nähern sie sich deutlich dem Stil der spätrömischen Katakombenmalerei, besonders der Mosaikmalerei des 4. Jahrhunderts n. Chr. Häufig trifft man auch Behänge mit rautenartig locker über die Fläche zerstreuten roten Rosenknospen mit grünen Kelchen oder mit Herzmustern kleiner Tiere usw. (z. B. im Kaiser-Friedrich-Museum, wo ferner ein großer Wandbehang mit einer Bogenstellung ist). Die mit Herzmustern verzierten Vor-



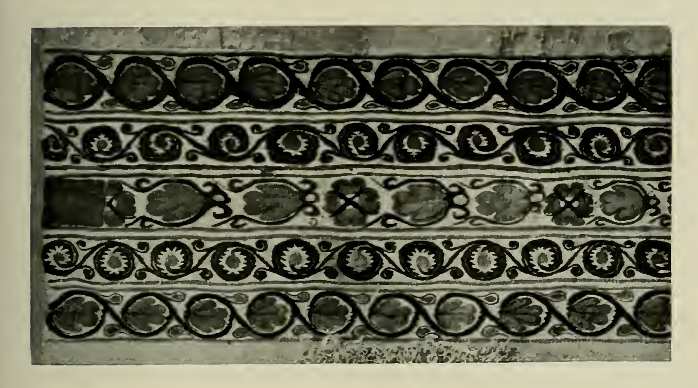




Abb. 9—11. Hellenistische wollgewirkte Borten des 5.—6. Jahrhunderts.
Berlin, Kaiser Friedrichmuseum und Kunstgewerbemuseum.



Abb. 12. Herkules. Spätantike Knüpfarbeit. 5.—6. Jahrh.



Abb. 13. Spätantike Wirkerei aus Ägypten. 5.—7. Jahrh.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.



Abb. 14. Tänzerin. Bruchstück eines gewirkten Vorhangs. Spätantik. 4.—5. Jahrh. n. Chr. — Kaiser Friedrichmuseum.

hänge in dem Mosaik der 547 geweihten Kirche S. Vitale in Ravenna, die hinter dem Kaiser Justinian und seiner Frau Theodora mit Gefolge aufgehängt sind, enthalten ähnliche Muster.

Der Gebrauch der Vorhänge zum Abschluß der Räume in den Palästen und Kirchen erfuhr am byzantinischen Kaiserhofe, dem hier herrschenden feierlichen Zeremoniell gemäß, eine große Ausdehnung. Nach der Einführung der Seide unter Justinians Regierung scheint diese aber, und zwar vorwiegend zu gewebten Stoffen verarbeitet, die derbere Wollwirkerei im byzantinischen Reiche verdrängt zu haben. Da die Seidenweberei auch Figuren- und Tierbilder ziemlich großen Maßstabes herstellte, konnten die Seidengewebe für kostbare Gewänder, Vorhänge und sonstige Behangstoffe die Wirkerei ersetzen. Daß aber auch die Wirkerei zu bildlichen und Musterdarstellungen in Seide geübt worden ist, beweist die Decke aus dem Grabe des Bischofs Günther im Domschatz zu Bamberg († 1065), die einen byzantinischen Kaiser zu Pferde mit zwei Frauengestalten auf kleingemustertem Grunde darstellt, von einer reichen Palmettenbordüre eingefaßt.[3]) Sie ist eine Arbeit des reifsten byzantinischen Stils aus dem 10. bis 11. Jahrhundert und nach der hervorragend feinen Textur vielleicht in der kaiserlichen Seidenmanufaktur in Konstantinopel selbst gewirkt.

Aber nicht nur im christlichen Orient, auch unter dem Islam war die Wirkerei nicht verloren gegangen. In Ägypten, das 640 von den Arabern erobert wurde, sind eine Anzahl seidengewirkter Kleiderbesätze und kleiner Tücher zutage getreten, die nach den Inschriften im Lande selbst unter fatimidischer Herrschaft vom Ende des 10. bis zum Ende des 12. Jahrhunderts hergestellt worden sind. Namentlich handelt es sich um kleine Borten, die in Streifen von verschlungenen Bändern mit kleinen Tieren und Vögeln gemustert sind, meist in gelber, roter und blauer Seide gewirkt, häufig mit Lobsprüchen auf fatimidische Sultane versehen. Beispiele dieser Arbeit besitzen das Kunstgewerbe-Museum und die islamische Abteilung des Kaiser-Friedrich-Museums (Abb. 16). Die ältesten lassen sich der Textur und dem Ornament zufolge aus der bis ins 7. Jahrhundert dauernden koptischen Wollwirkerei und Seidenweberei ableiten. Weiterhin begegnen auch muslimische Seidenwirkereien mit Inschriften auf spanisch-maurische Fürsten, wie auf den cordovanischen Omaijaden Hischam el Muyad billah II. (976—1109). Andere Stücke lassen sich nach der Verwandtschaft

Abb. 15. Spanisch-maurische Seidenwirkerei. 10.—12. Jahrh.
Dom in Halberstadt.

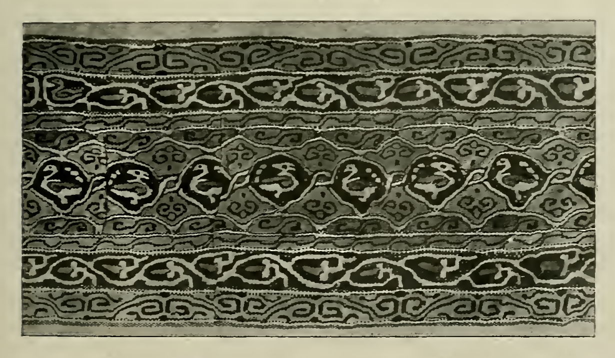


Abb. 16. Islam. Seidenborte. 10.-12. Jahrh. — Kaiser Friedrichmuseum.



Abb. 17. Spanisch-maurische Seidenwirkerei. 10.—11. Jahrh.
Cooper Union, New York.



Abb. 18. Persischer gewirkter Seidenteppich um 1600.
Kaiser Friedrichmuseum, Islam. Abteilung.

mit spanisch-maurischen Seidengeweben ebenfalls in das spanisch-islamische Kunstgebiet verlegen. Dahin gehört das große Bruchstück eines seidenen Wirkteppichs mit zwei gegenständigen Frauen in Kreisen, deren Rahmen, bandartig gebildet, sich zu achteckigen Mustern verschlingen, die mit Sternformen gefüllt sind (Cooper Union, Abb. 17).[4]) Ebenfalls ist das Bruchstück eines seidengewirkten Teppichs im Domschatz zu Halberstadt nach Spanien in das 10. bis 12. Jahrhundert zu verweisen. Es ist eine Borte von friesartigen Streifen mit dreiköpfigen Enten in sechseckigen Feldern und von eckig stilisierten Blüten in dreieckigen Feldern (Abb. 15). Man erkennt hier die Grundformen der geometrischen Tier- und Blütenmuster auf den Borten der spanisch-maurischen Knüpfteppiche des späten Mittelalters. Die Knüpftechnik verdrängte bald die Wirkerei in dem muhammedanischen Kunstgebiet; nur vereinzelt ist daneben in späterer Zeit in Persien die Wirkerei geübt worden. Ein Erzeugnis dieser Technik ist z. B. der prächtige, um 1600 wahrscheinlich in Darabdjird entstandene Seidenteppich in der islamischen Abteilung des Kaiser-Friedrich-Museums (Abb. 18).

Frühmittelalterliche zentralasiatische Seidenwirkereien ornamentaler Art sind durch von le Coq in Chotscho in Turfan (Ost-Turkestan) gefunden und durch von Falke in der Veröffentlichung der Ergebnisse der Expedition besprochen worden.*)

Schließlich sind hier kurz die durch zarte Blumenmuster und feine Textur ausgezeichneten gewirkten Seidenstoffe Ostasiens zu erwähnen; die Stoffsammlung des Kunstgewerbe-Museums besitzt eine Anzahl japanischer Gewänder, Gewandeinsätze und Behänge in Seidenwirkerei aus dem 18. und 19. Jahrhundert (Abb. 19).

---

*) A. von le Coq, Chotscho, Facsimilewiedergaben der wichtigsten Funde der ersten Kgl. preuß. Expedition nach Turfan in Ost-Turkestan 1913, Taf. 49.



Abb. 19. Chinesischer gewirkter Seidenteppich. 18. Jahrh.
Kunstgewerbemuseum.

Deutsche gewirkte Teppiche des romanischen Stils

Im Abendland sind uns keine Wirkarbeiten aus dem frühen Mittelalter erhalten. Die frühchristlichen Kirchen Italiens waren mit einem reichen Schmuck von Vorhängen versehen, wie uns zahlreiche Schriftquellen, vor allem der liber pontificalis, beweisen; sie waren in der ganzen Kahlheit ihrer Erscheinung auf die textile Ausstattung angewiesen; noch zeugen eiserne Ringe an den Säulen einiger von ihnen von den zur Abtrennung der Schiffe verwendeten Teppichen. Selbst die hölzernen offenen Dachstühle wurden an Festtagen mit verzierten Geweben ausgeschlagen. Besonders von den römischen Kirchenbauten unter den Päpsten Leo IV. und Hadrian im 8. und 9. Jahrhundert werden solche Ausstattungen beschrieben. Demnächst ist bei den Abtei- und Kirchenbauten des Frankenreiches in merowingischer und karolingischer Zeit häufig von textiler Ausschmückung die Rede; cortinae, tapetia, aulea, dorsalia, bancalia und pallia werden genannt. Man erinnere sich auch an den auffallenden Reichtum von Drapierungen der Säulenarchitekturen und Sesselrücklehnen in den karolingischen Evangeliaren, z. B. an die faltenreichen Vorhänge hinter den Thronsitzen der Kaiser Lothar (841) und Karls des Kahlen (875) in den für sie geschriebenen Bibelhandschriften. Doch läßt sich aus den zahlreichen, vorwiegend von der französischen Forschung zusammengetragenen Angaben für diese und die Folgezeit über die Technik nichts Unzweideutiges entnehmen; selbst die mit figürlichen Darstellungen geschmückten Vorhänge, von denen gesprochen wird, mögen doch in erster Linie in Seidenstickerei gearbeitet gewesen sein. Besonders von den Frauen des Kaiserhauses werden solche Pallia und Tapetia an die Klöster gestiftet, oft von ihnen selbst gearbeitet; so von Ermingard, der Gemahlin Lothars und von Yrmintrud, der Gemahlin Karls des Kahlen; die Kaiserin Theophanu, Ottos II. Gemahlin, schenkte dem Stift

Maria im Kapitol in Cöln einen Teppich mit dem Leben des hl. Gregor von Burtscheid. In gleicher Ungewißheit über die Technik, wie diese Stiftungen, lassen uns auch die umfangreichen, von Jubinal veröffentlichten Bestellungen des Abtes Robert von St. Florent in Saumur (Loire) und des Abtes Matthäus vom Anfang des 12. Jahrhunderts, wo Teppiche mit den 24 Ältesten, mit Bogenschützen, Löwen und anderen Tieren verziert, ausführlich beschrieben werden. Das stets wiederkehrende Wort tapetum (griechisch tapes) bedeutet eben nichts weiter als einen Wandteppich, gleichviel welcher Technik, und selbst das davon abgeleitete „tapetiarius", „tapeziarius", „tapissier" bezeichnet im Mittelalter keineswegs nur den Teppichwirker — den hautelicier — sondern einen Tapezierer schlechthin. Erst im 19. Jahrhundert wird unter „tapisserie" im französischen Sinn ausschließlich gewirkte Teppicharbeit verstanden, und hierdurch verleitet, hat die Forschung den zahlreichen Quellenangaben eine durchaus unhaltbare Deutung im bestimmten Sinne gewirkter Wandbehänge gegeben.

Das älteste Zeugnis der Bildwirkerei aus dem christlichen Abendlande ist der wollgewirkte Wandbehang aus St. Gereon in Cöln, in den sich das South Kensington Museum, das Textilmuseum in Lyon, das Germanische Museum und unsere Sammlung teilen (Abb. 20). Es sind darauf Kreismuster nebeneinander, jedes mit einem von einem Greifen überfallenen Stier, die ganze breitrechteckige Decke von einer breiten Borte mit Palmettenband eingefaßt. Die Kreismuster mit den Tieren sind einem byzantinischen gewebten Seidenstoff des 9. bis 10. Jahrhunderts nachgebildet, wie sie in Menge seit Karl dem Großen in die deutschen, besonders die lothringischen und rheinischen Kirchenschätze gelangten; fast das gleiche byzantinische Stoffmuster kehrt in Malerei auf der Heiratsurkunde Ottos II. und der Theophanu vom Jahre 972 in Wolfenbüttel wieder, das in Falkes Kunstgeschichte der Seidenweberei abgebildet ist. Die Herzblätter des Kreisrahmens gehen sogar noch weiter bis zu den alexandrinischen Seidengeweben des 6. Jahrhunderts hinauf. Allein das Palmettenband der Borte, die hierin und in den kleinen Zwischenkreisen und den Zwickeln des Mittelfeldes auftretenden Löwenmasken mit Bändern in den Mäulern sind unverkennbare Formen des deutschen romanischen Stils des 11. Jahrhunderts. Diese Ornamente und die derbe Zeichnung, die starken roten Konturen, die primitive Färbung — vorwiegend dunkelrot und grün —, endlich die grobe Textur mit dicker Leinen-

kette und lockerer Bindung des starken Wollenfadens, setzen die Entstehung des Stückes in Deutschland, am Rhein, im 11. Jahrhundert außer Zweifel. Die primitive Technik des mosaikhaften Nebeneinandersetzens der Farben ist hier bei der Nachbildung eines gewebten Flachmusters nicht von Nachteil. Bei runden Umrissen, z. B. bei den Palmetten der Kreisrahmen, wo der Faden ausgefallen ist, zeugt die treppenartige Führung des Einschlagfadens für die ungeübte Hand des Wirkers. Stil- und geistesverwandte Umsetzungen byzantinischer Seidengewebemuster sind besonders häufig in den französisch-deutschen Wandgemälden des 11. und 12. Jahrhunderts unterhalb der szenischen Darstellungen als Sockelstreifen gemalt. Selbst die Ringe, an denen die textilen Behänge aufgehängt gedacht sind, und die Falten sind mit angedeutet. Das schönste Beispiel der Art bietet die Kirche zu Montoire aus dem 12. Jahrhundert.[5]) Wie dort, so sind die Muster meistens stetig wiederholte Kreise mit Fabeltieren, heiligen Bäumen und dergleichen, sämtlich Motive der byzantinischen Seidenweberei. Es gehört nicht unmittelbar hierher, aber zu erwähnen ist es doch, daß die aus der antiken Kunst übernommenen Fabeltiere dieser Gewebemuster, die dann auch in der Bildwirkerei des Abendlandes eine große Verbreitung fanden, ursprünglich keinen symbolischen Sinn irgendwelcher Art hatten. So ist der Ausruf des hl. Bernhard im 12. Jahrhundert zu verstehen: was in den Klöstern die Abbildungen von monströsen Tieren, die Vierfüßler mit Schlangenschwänzen, die Mischgebilde von Ziege und Pferd, die Löwen, Zentauren, wilden Männer (salvi homines, die Satyrn), die kämpfenden Krieger und Gladiatoren zu schaffen hätten?! Erst mit der Ausbildung der Scholastik in Frankreich im 13. Jahrhundert erhalten diese Fabeltiere, wie die Tiere überhaupt, einen religiös-symbolischen Nebensinn als böse und gute Mächte, und als solche gehen sie aus der gotischen kirchlichen Kunst im Anfang des 15. Jahrhunderts, wie sich zeigen wird, wieder auf die Bildwirkerei über. Die einfach dekorativen Muster aber, wie das Greifenbild des Teppichs aus St. Gereon, setzen sich, namentlich in den niederdeutschen g e s t i c k t e n Behängen der Gotik — ein Hauptvertreter ist die Decke mit Kreismustern auf der Wartburg — bis ins 16. Jahrhundert fort.

Deutsch sind nicht nur die Bruchstücke des ältesten Wirkteppichs in St. Gereon, sondern auch die einzig wohlerhaltenen Wirkteppiche der romanischen Epoche mit figürlichen Darstellun-

Abb. 20. Wandbehang aus St. Gereon. Rheinisch um 1000.
Kunstgewerbemuseum.



Abb. 21. Wandbehang. Norwegisch, 12. Jahrh. Kristiania.

gen: die beiden über 1 Meter hohen und 9 bis 10 Meter langen Rücklaken oder Dorsalien im Chor des Domes in Halberstadt, wo sie über den Chorstühlen aufgehängt sind. Der stilistisch ältere von beiden, der Abraham- oder nach Max Creutz richtiger der Engelteppich, stellt die drei Engel bei Abraham, die Opferung Isaaks und den Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen dar (Abb. 22). Eine vierte Szene, Jakobs Traum von der Himmelsleiter, ist nur in einer Malerei des 18. Jahrhunderts erhalten. Die Randborte, ein farbig gestreifter perspektivisch gezeichneter Mäanderfries, der rings herum lief, ist nur in Bruchstücken vorhanden. Die Zeichnung des Engelteppichs trägt das Gepräge des niedersächsischen romanischen Stils des 1. Drittels des 12. Jahrhunderts. Die völlig frieshafte Reihung der Figuren, ihre starren, fast hölzernen Bewegungen, die eirunden bartlosen Gesichter mit dunkelumrahmten mandelförmigen Augen, bei bärtigen Köpfen die schuppenartige Zerlegung der Haare, die parallelen steifen Faltenlinien, mit schematisch runden Umbiegungen, die gerade gezeichneten, mit harten Ecken gebrochenen Gewandsäume, vor allem das ausgesprochen Zeichnerische, Kalligraphische sind die Grundelemente dieses Stils. Er findet sich in den Handschriften der Zeit und Gegend, z. B. dem aus Kloster Altenzelle stammenden Psalterium der Leipziger Universitätsbibliothek (Nr. 774; um 1100)*) und in den nur spärlich erhaltenen Wandmalereien, wie der Petruslegende in Idensen bei Wunstorf um 1130. Der grüne blauumrandete Grund, die vertieft gezeichneten Mäanderborten sind hier ebenfalls verbreitet. Eine außerordentliche Starrheit und Strenge ist diesem niedersächsischen Stil des ersten Drittels des Jahrhunderts eigentümlich. In der Plastik vertreten ihn die flachgearbeiteten Reliefs, wie die Äbtissinnengräber in Quedlinburg der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts und die Hauptschöpfung der Gattung, die um 1115 von den Mönchen des Klosters Abdinghof in die Externsteine im Teutoburger Wald gemeißelte Kreuzabnahme. Auch hier die flächenhaften Bewegungen mit verdrehter Vorderansicht des Oberkörpers, die starre Faltenzeichnung; in den Externsteinen selbst der rankenartig stilierte Baum. Bei der Seltenheit unrestaurierter Wandmalereien dieses Stils ist die Bedeutung des Engelteppichs für die deutsche Kunstgeschichte außerordentlich. Völlig unabhängig von antiken oder byzantinischen Vorbildern, mit ungebrochener Kraft tritt die deutsche Kunst uns hier

*) Abb. bei Janitscheck, Gesch. der deutsch. Malerei.



Abb. 22. Isaacks Opferung aus dem Engelteppich im Dom in Halberstadt. Quedlinburger Arbeit um 1130.

entgegen; mit Eindringlichkeit und Ernst, wenn auch stotternd, wird eine ursprüngliche Empfindung gestaltet. Die Rankenbäume des Teppichs begegnen bereits in den Bronzereliefs der Bernwardstür am Hildesheimer Dom (1015), der Isaak im kurzen Rock und der im Paßgang einherschreitende Esel sind noch Elemente der ottonischen Malerei um 1000, desgleichen die marmorierte Säule an der Hütte des Abraham; wir verweisen auf das Echternacher Evangeliar der Kaiserin Theophanu (983—91). Kein Wunder: der frühromanische Stil Niedersachsens entstand im Verlauf des 11. Jahrhunderts im Anschluß an die ottonische Kunst, die in dem Lande von den westlichen Kunstzentren her Fuß gefaßt hatte. Theophanu selbst und andere Kaiserinnen waren durch ihre Verbindungen mit den vornehmen Frauenstiftern Niedersachsens wichtige Vermittler dieser Kunst. Bernwards Evangelienbuch (1015), das Evangeliar des Bischofs Hezilo (1054—1079) in Hildesheim sind weitere Marksteine in dieser Entwicklung. Der frühromanische Stil, dessen Zeugnis der Halberstädter Engelteppich ist, hält sich in dieser Gegend bis nach der Mitte des 12. Jahrhunderts; als seine reifsten Denkmäler in der Buchmalerei haben das Fraternitätsbuch aus Corvey, das Evangeliar Heinrichs des Löwen in London und das Missale Rathmanns in Hildesheim von 1151 zu gelten. In das Jahrzehnt von 1120 bis 30 ist der Stil der Zeichnung des Teppichs zu versetzen. Der Wirker hat den Charakter seiner Vorlage gewiß stark vergröbert; die dicken roten, grünen und blauen Konturen, die weißen Umrißlinien, die Kreise in den Wangen, die treppenartige Führung der Farbengrenzen mit klaffenden, später vernähten Schlitzen verstärken den Eindruck des Primitiven vielleicht allzusehr, aber über die Mitte des 12. Jahrhunderts herwärts können wir mit der Datierung trotzdem nicht gehen. Bei der Verwandtschaft des Teppichs mit der Quedlinburger Kunst der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts und, da überdies ein auf den nahverwandten Apostelteppich aufgenähter Streifen eines Wirkteppichs in der Art des gleich zu nennenden Fußteppichs der Äbtissin Agnes von Quedlinburg auf eine ältere örtliche Gemeinschaft dieser Stücke deutet, ist seine Entstehung in dem Quedlinburger Frauenstifte nicht unwahrscheinlich. Durch den Bau der 1128 vollendeten Stiftskirche herrschte dort in dieser Zeit eine große Kunsttätigkeit.

Als ein weiteres Werk in frühromanischem Stil, aber von provinziellem Gepräge, ist hier der Überrest eines wollgewirkten

langen Streifens aus einer Kirche auf Hedemarken (Norwegen), jetzt im Kunstindustriemuseum in Kristiania einzuschalten (Abb. 21).*) Er zeigt unter rundbogigen Arkaden einen Mann neben einem Rankenbaum mit Vögeln und einen Ritter zu Pferde, vielleicht Überreste eines Kalendars. Der konische Helm, der Spitzschild und der Kettenpanzer des Ritters finden sich auf der um 1100 in der Normandie oder in England entstandenen berühmten wollgestickten Tapete von Bayeux, die die Eroberung Englands durch Herzog Wilhelm von der Normandie darstellt. Beide Arbeiten haben die primitive magere Figurenzeichnung gemeinsam. Nach den Beziehungen auch der romanischen Architektur Norwegens zu der normannisch-englischen kann uns eine derartige Verwandtschaft nicht wundern. Besonders in den Kirchen Dänemarks haben sich eine Reihe von Malereien des 12. Jahrhunderts erhalten, die eine ähnliche provinzielle Vergröberung des frühromanischen Stils beweisen. Die Bogen-, Linien- und Punktmuster auf der Säule und im Grunde finden sich auf den in Dänemark entstandenen derben Kupferschmelzarbeiten des 12. Jahrhunderts wieder. Die Palmettenborte am unteren, der laufende Hund am oberen Rande, die wulstförmige Bildung der Basis und des Kapitells, endlich die schematisierten Rauten- und Zackenmuster im Grunde erheben die Entstehung des Stücks in Skandinavien selbst im 12. Jahrhundert über jeden Zweifel. Die feurigen roten, gelben, grünen und blauen Farben verraten hier bereits den kraftvoll bäurischen Farbensinn, der der Wirkerei der nordischen Küstenländer bis auf den heutigen Tag erhalten geblieben ist. In der abgetreppten Führung der weißen Umrißlinien erkennen wir die Bildwirkerei auf derselben Stufe technischer Beschränktheit wie in den Arbeiten aus St. Gereon und Halberstadt. Vergleicht man aber die nordische Darstellung mit der des Halberstädter Engelteppichs, so wird doch der Unterschied zwischen der monumentalen Zeichnung des mitten in einer großen Stilentwicklung stehenden niedersächsischen Künstlers und der Unbeholfenheit des fern den Zentren mittelalterlicher Kunst lebenden Skandinaviers deutlich.

Der Apostelteppich in Halberstadt, dem Engelteppich an künstlerischer und historischer Bedeutung nicht nachstehend, zeigt den segnenden Christus auf dem Regenbogen thronend in der von den Erzengeln Michael und Gabriel gehaltenen Mandorla und auf

---

*) Vgl. Grosch, Altnorwegische Teppichmuster im Kunstindustriemuseum in Kristiania 1901. Taf. 1.

seinen Seiten je sechs Apostel (Abb. 23). Diese sitzen auf einer, von stämmigen Säulen des reifsten romanischen Stils getragenen Bank friesartig nebeneinander gereiht, einige Male je zwei durch romanische gequaderte Turmbauten abgeteilt. Ein zugehöriges Stück „Christus zwischen den vier Evangelisten" ist wiederum nur in einer späteren Malerei erhalten. In den blauen, grünen und roten Grundtönen, in den herausleuchtenden weißen Umrissen, die Leinenfäden zu sein scheinen, kommt dieses Stück dem Engelteppich sehr nahe. Indessen ist es stilistisch von diesem um etwa fünfzig Jahre entfernt. Zwar sind auch hier die starre symmetrische Haltung der Figuren, das aufgerissene stiere Auge, die Zerlegung des Haares noch nicht verlassen, und keineswegs ist der vorherrschende strenge Linienstil überwunden. Aber der größere Zug der Zeichnung, die lebhafteren Zickzacksäume an den Gewändern, die blauweiß abgetönte Palmettenborte, die ehemals ringsherum ging, wie die Form der Architekturen verweisen die Arbeit in die letzte Hälfte des 12. Jahrhunderts — um 1170 bis 1180. Hier haben wir das zweite Stadium des niedersächsischen romanischen Stils vor uns, seinen Höhepunkt, dessen Hauptdenkmäler in der Malerei die Apsidenausmalungen von St. Patrocli in Soest (1165), von Gernrode und Königslutter sind, alle drei, die beiden letzten völlig restauriert, ferner das mit der gleichen blauen Randpalmette umrahmte älteste Tafelbild der deutschen Kunst, der große Altarvorsatz aus dem Augustinerinnen-Stift St. Walpurgis in Soest nach 1166. Auch in diesen Arbeiten bildet Christus in der Mandorla, von Einzelfiguren von Engeln, Aposteln und Heiligen umgeben, im Anschluß an byzantinische Apsidenausmalungen und Mosaiken namentlich Süditaliens vom 11. bis 12. Jahrhundert das Hauptmotiv. Der in Niederdeutschland unter Friedrich Barbarossa in den 60er Jahren des 12. Jahrhunderts beginnende Einfluß des byzantinischen Stils, der in diesen Malereien wahrzunehmen ist, läßt sich denn auch in dem Apostelteppich beobachten. Abgesehen von dem Ikonographischen und den kleinen Zickzacksäumen äußert sich das Vorbild der byzantinischen Malerei bei dieser Wirkerei namentlich in der malerischen Modellierung. Nicht wie bei dem Engelteppich durch reine Linien, sondern durch dreieckig zugespitzte helle und dunkle Farbenflecke sind die Falten wiedergegeben; beim Untergewand Christi sind sogar helle Lichtlinien in diese Faltenzacken eingezeichnet, wodurch die für die byzantinische Malerei bezeichnende



Abb. 23. Aus dem Apostelteppich im Dom in Halberstadt um 1180.

blitzartige Auflichtung nachgeahmt wird. Desgleichen ist die Nebeneinanderlegung paralleler heller und dunkler Umrißlinien, oft weiß, dunkelbraun und rot nebeneinander, eine Eigentümlichkeit des byzantinischen Pinsels. Auch die Modellierung in den Gesichtern, mit doppelten roten Kreisen oder Haken an den Wangen, bekundet das Bestreben nach malerischer Durchbildung unter byzantinischem Einfluß (vgl. auch Abb. 1).

Weiter fortgeschritten zeigt sich diese Einwirkung in dem folgenden viertältesten Stück deutscher Wirkerkunst, das sich gleichfalls im Halberstädter Dom befindet: ein Behang mit dem thronenden Karl dem Großen in einem spitzrautenförmigen Felde und vier antiken Philosophen Cato, Seneca usw. (Abb. 24, 1,58:1,44). Hier ist die bewegte malerische Stilweise zur Reife gelangt, die am Ende des 12. Jahrhunderts den starrlinigen hochromanischen Stil in Niedersachsen völlig abgelöst hat, und wovon Halberstadt selbst in dem Evangeliar des Propstes Semeko im Domschatz und Goslar in dem Evangeliar des Rathauses zwei der wichtigsten Zeugnisse besitzen. Die Entstehungszeit läßt sich auf das Jahrzehnt 1220 bis 1230 festsetzen. Wieder finden sich die blauen, grünumrandeten Gründe, die weißen Saumlinien, die breiten dreieckig zugespitzten Falten der Wandmalerei Niedersachsens und Westfalens; die Marmorierung der Thronsitze, die turbanartigen Kopfbinden wie die malerische Faltenbildung zeugen von der Zunahme des byzantinischen Einflusses in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts. Aufs großartigste und beinahe an antike Formenbildung heranreichend äußert sich diese Auffassung in den Figuren des Fußteppichs im Zitter der Abteikirche zu Quedlinburg, einer Arbeit der Äbtissin Agnes dieses Klosters († 1203), der als Knüpfarbeit genau genommen außerhalb dieses Zusammenhanges fällt (Abb. 25). Dargestellt ist in ehemals fünf Zonen auf blauem grünumrahmten Grunde in einer reichen spätromanischen Palmetteneinfassung die Vermählung des Merkur mit der Philologie, eine von den mittelalterlichen Schriftstellern dem Marcianus Capella entnommene Allegorie. Der Teppich ist inschriftlich als eine Arbeit der Äbtissin, und zwar als Geschenk für den Papst nach Rom beglaubigt.

Auch in dieser Zeit liefern uns die Quellen noch keine haltbaren Angaben über die Herstellung von Bildwirkereien. Es werden zwar in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts ein „tapetiarius Meginwart“ in Kloster Schäfftlarn in Bayern, ein „Frede-



Abb. 24. Karls-Teppich im Dom in Halberstadt. Niedersachsen um 1220—1230.

ricus tapifex“ in Kloster Chiemsee und ein „Aschwin tapeciarius“ in Weihenstephan genannt; der Abt von Wessobrunn läßt im Anfang des 13. Jahrhunderts „tapetes picturae mirabilis et variae texturae“ ausführen, und in der Dichtung der Zeit werden uns besonders die Kemenaten der Burgen reich ausgestattet mit Umhängen, Teppichen, Baldachinen usw. geschildert, so z. B. bei Heinrich von Veldecke in der Eneit (1155—84), doch nirgends wird über die Technik dieser auch mit figürlichen Darstellungen geschmückten Gewebe etwas Greifbares verlautbart. Eine einzige genauere Angabe enthält das Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht, wo ein „umbehanc“ genannt wird: „von edelen Golde durchslagen, mit sîdin waren dar in getragen vogele und tiere, ritter und frowen.“ Auch hier mag es sich aber eher um einen gewebten als um einen gewirkten Stoff handeln.



Abb. 25. Aus dem Knüpfteppich im Zitter in Quedlinburg. Anfang 13. Jahrh.

Französische und deutsche gewirkte Teppiche des 14. Jahrhunderts

Für die Zeit des früh- und hochgotischen Stils von 1250 bis 1350 fehlen uns Wirkereien fast gänzlich. In Paris, dem Mittelpunkt des europäischen Kunstlebens in dieser Epoche, läßt sich zwar in den ersten Jahren des 14. Jahrhunderts bereits eine Korporation der „Hauteliciers" nachweisen; aber bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts werden unter ihren Arbeiten doch nur Teppiche mit einfachen Lilienmustern genannt, z. B. noch das Inventar König Johanns (1350—64) führt nur Tapeten dieser Art auf. Mit Lilien gemusterte Vorhänge, Thronbaldachine, Sitzkissen, Bett-, Tisch- und Altardecken kehren denn auch in den zahlreichen zeitgenössischen Darstellungen der Pariser Buchmalerei des frühgotischen Stils wieder. Daß aber auch seiden*gewebte* Stoffe mit solchen und ähnlichen Streumustern zu dieser Zeit in Paris hergestellt worden sind, hat Falke nachgewiesen. In *Seidenwirkerei* wurden damals mit kleinen Wappen gemusterte Gewandstücke in Süddeutschland erzeugt. Einige Bruchstücke, deren Wappen auf Süddeutschland in die Zeit um 1300 weisen, besitzt unsere Stoffsammlung. Die Farbe der Seide erinnert an die im 13. Jahrhundert in Regensburg gewebten Halbseidenstoffe. Das einzige Stück einer figürlichen Darstellung im hochgotischen Stil ist ein Abschnitt eines Altarvorhanges, der aus der Hoentschelsammlung in die Sammlung Pierpont Morgans gelangt ist.[6]) Er stellt die Passionsgruppe und zwei weibliche Heilige frieshaft aufgereiht in fließender Umrißzeichnung ohne Modellierung vor gestirntem Grunde dar; wahrscheinlich handelt es sich um eine Pariser Arbeit aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts; sie erinnert im ganzen sehr an die gestickten Arbeiten der Zeit. Diese Epoche ist überhaupt die Blütezeit der Bild*stickerei*. Es ist außer Zweifel, daß der dekorative, zu linearer Zeichnung und flächenhafter Kolorierung neigende hochgotische Stil in der Flachstickerei in Wolle und

Seide das geeignete textile Ausdrucksmittel fand. Neben den kirchlichen Gewändern, den Altardecken, Vorhängen und Chorbehängen treten jetzt in großer Zahl woll- und seidengestickte Wandbehänge mit Darstellungen aus dem Kreise der Minne- und Heldendichtung, aus dem Leben der Helden des Königs Artus und seiner Tafelrunde, auf. Besonders die vornehmen Frauenklöster Niedersachsens, voran Wienhausen und Lüne in Hannover, haben diese Gattung gepflegt. Auf diesen durch ganz Niederdeutschland zerstreuten langen Wandbehängen begegnen uns eine Reihe von Themen, die, wie sich zeigen wird, auch die beliebtesten Gegenstände der seit der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts wieder erblühenden Bildwirkerei ausmachen. Es besteht aber zwischen den in einem leichten Zeichenstil gestickten Teppichen der Hochgotik und den Bildwirkereien der Folgezeit kein stilistischer Zusammenhang irgendwelcher Art. Die Bildwirkerei nimmt in stilistischer Hinsicht ihren Ausgang von der reifsten Ausbildung der Wand-, Buch- und Tafelmalerei, wie schon die Quedlinburger Wirkteppiche sich an die stilstrenge Monumentalkunst anlehnen, im Gegensatz beispielsweise zur gestickten Tapete von Bayeux. Diese letztere schließt sich an den primitiven Zeichenstil an, der in der Buchmalerei des Mittelalters neben den großen stilbildenden Schulen der Deckfarbenmalerei hergeht.

Das bemerkenswerteste Zeugnis der Bildwirkerei der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts, allerdings nur ornamentaler Art, ist uns wieder in Deutschland erhalten: zwei lange Rücklaken im städtischen Museum in Freiburg, die wie die gleichzeitigen wollgestickten Malteserteppiche wohl auch dort in einem Kloster der Stadt gefertigt sind (Abb. 26). Sie sind mit rein dekorativen Tiermustern wie sie ähnlich schon auf dem Wandbehang von St. Gereon begegnet sind, gefüllt. Im Sinne der hochgotischen Wanddekoration, in Anlehnung an die Freiburger und oberrheinische Glasmalerei der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts, ist die Fläche durch ein geometrisches Maßwerkgerüst von heller, weißer und gelber Färbung in zwei Reihen von Vierpässen zerlegt, in denen abwechselnd und rautenartig versetzt, gelbe und rosafarbene Chimären und Paare gegenständiger Vögel auf dunkelgrünen, blauen und andersfarbigen Gründen sitzen. In den Zwickeln sind streng gezeichnete Efeublätter und Blüten angebracht. Die schmale Borte ist mit frühgotischen Initialen, Blüten und kleinen Tieren verziert. Während die Vogelpaare aus einem arabischen gewebten Seidenstoff

des 13. Jahrhunderts genommen sind, ist die zweifüßige, bald hunds-, bald hahnenköpfige Chimäre ein der hochgotischen Kathedralenplastik entlehntes Motiv. In den Körpern der Chimären ist bereits eine leichte Modellierung erstrebt. Der Schatten ist in zwei bis drei verschieden helle Töne ein und derselben Farbe zerlegt; wo diese sich gegeneinander absetzen, werden treppenförmige Wirkspalten sichtbar.

Man findet ähnliche mit gotischen Vierpässen gemusterte Decken gemalt, als Sockelbehang an Stangen, unterhalb der ritterlichen Szenen auf der Burg Runkelstein um 1390, und noch viel später auf einem Bilde, die Einkleidung der hl. Klara von Michel Wolgemut, um 1480, in der Bamberger Galerie ist ein ähnlicher Wandbehang mit ganz den gleichen Chimären im Chor der Kirche an eiserner Stange aufgehängt. Ein zu den Freiburger Decken zugehöriges Stück mit vier Vierpässen besitzt Dr. Figdor. Auf die letzten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts, um 1380, läßt sich als eine weitere süddeutsche Wirkarbeit eine kleine Decke im Münchner Nationalmuseum bestimmen, die zwei Engel mit den Wappen des Grafen Rudolf III. von Hohenberg und seiner Frau Ida Gräfin von Toggenburg zeigt und aus dem Kloster Ehingen in Schwaben stammen soll. In Anlehnung an den Stil des 14. Jahrhunderts, aber von sehr viel späterer Ausführung möge dann hier ein Wandbehang aus dem Kloster Lüne bei Lüneburg angeschlossen werden, der fortlaufend gewirkt in zwei Reihen nebeneinander eine Anzahl gleicher viereckiger Felder enthält mit dem Pelikan, der seinen Jungen das Blut aus seiner Brust zu trinken gibt (Abb. 27). Nach der derben Textur und der primitiven roten und gelben Färbung hat man darin eine Arbeit der Frauen dieses Klosters selbst zu sehen. Die trotz der Altertümlichkeit späte Entstehung, vielleicht schon im Anfang des 16. Jahrhunderts, findet ihre Parallele in dem Umstand, daß in diesem Kloster zahlreiche gestickte Decken im Anfang des 16. Jahrhunderts unter dem Abt Schoemaker entstanden sind, die auf Vorlagen des frühen 14. Jahrhunderts zurückgehen.

Aus den einzelnen bisher genannten Überresten der Bildwirkerei läßt sich nur die Tatsache entnehmen, daß diese durch das ganze Mittelalter hindurch geübt worden ist. Eine zusammenhängende Entwicklung des Kunstzweiges hebt aber erst nach der Mitte des 14. Jahrhunderts in Frankreich unter der Regierung Karls V. an. Gewiß ist es kein Zufall, daß hier, wo der gotische Stil zuerst



Abb. 26. Wandbehang. Museum in Freiburg i. B. Oberrhein, 1. Hälfte 14. Jahrh.

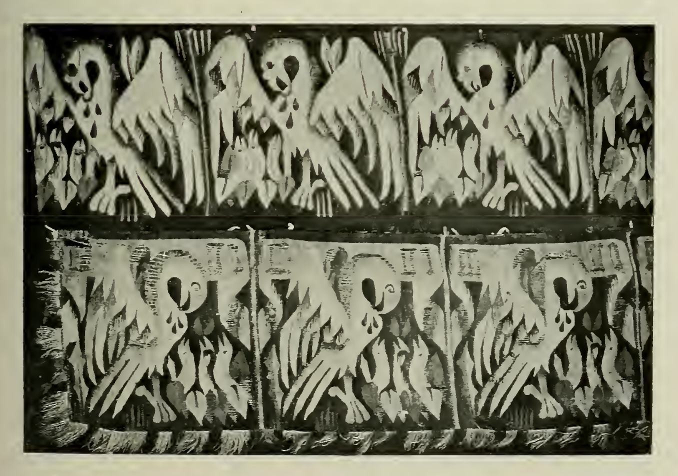


Abb. 27. Wandbehang. Kloster Lüne. Arbeit der Klosterfrauen um 1500.

diesseits der Alpen malerisch bildmäßige Elemente entwickelt hat, die Bildwirkerei den ersten großen Aufschwung nimmt. Paris, der Mittelpunkt auf allen Gebieten des Kunstlebens seit der Mitte des 13. Jahrhunderts, hat auch in diesem Kunstzweig die Führung übernommen. In dem Handwerkerbuch des Boileau vom Ende des 13. Jahrhunderts werden neben „tapissiers sarazinois“, d. h. wohl Arbeitern in Knüpftechnik, einheimische, „tapissiers notres“, genannt; im Jahre 1303 erscheint zuerst der Name „haute lisse“. Die reichsten Quellen unserer Kenntnis der Pariser Bildwirkerei unter Karl V. sind die schon genannten Inventare des Kunstbesitzes dieses Königs, das eingehendste, um 1370 aufgestellt, nennt eine große Reihe „tapis à ymeiges“, nach dem Zusammenhang zweifellos gewirkte Bildtapeten. Daraus ist zu ersehen, daß damals in der Pariser Bildwirkerei bereits eine große Anzahl von Darstellungen gefertigt wurden, die in der Bildwirkerei der Folgezeit, auch in der deutschen und niederländischen, stetig wiederkehren. Neben den üblichen Gegenständen aus dem Alten und Neuen Testament sehen wir die Ritterromane (Grael, Yvain, Ivinail et la royne d'Irlande, l'Amis et l'Amie und viele andere), die sieben Todsünden, die neun guten Helden, Damen auf der Jagd, wilde Männer, Monatsbilder, Kampfdarstellungen, endlich Wappenteppiche, darunter solche mit kleinen Lilien bestreut und darin Löwen und andere Tiere als Bannerhalter. Neben dem König treten seine Brüder, die Herzöge von Burgund, Orleans, Berry und Anjou als Besteller bei den Pariser Wirkern auf. Häufig wird die Bezeichnung „du fin file d'Arras“ hinzugefügt. Die Hauptstadt des Artois war offenbar das Hauptzentrum der Wollfabrikation, der Spinnerei; wie für den Goldfaden vor allem Cypern genannt wird. Die wichtigsten Pariser Werkstätten scheinen die des Nicolas und des Colin Bataille und des Jacques Dourdin gewesen zu sein. Es ist aber zu beachten, daß diese häufig nur als „Marchand tapissier“ aufgeführt werden. Schon damals scheint es sich — um das eingangs Gesagte zu wiederholen — wie später besonders in Brüssel hierbei um große Unternehmer gehandelt zu haben, die die geschäftliche und wohl auch künstlerische Leitung hatten, aber die Ausführung an einzelne Wirker vergaben. Von der Leistungsfähigkeit der Pariser Bildwirkerei unter Karl V. vermag uns wenigstens ein erhaltenes Werk einen allerdings glänzenden Begriff zu geben: die große Folge der Apokalypse in der Kathedrale von Angers, die 1376 bis 1381



Abb. 28. Johannes das Buch verschlingend. Aus der Apokalypse des Nicolas Bataille im Dom in Angers. Paris, Ende 14. Jahrh.

von Nicolas Bataille für Karls V. Bruder, den Herzog von Anjou, gearbeitet worden ist (Abb. 28). Sie bestand aus zwei Reihen langrechteckiger Felder mit szenischen Darstellungen auf wechselndem blauen und roten Grund, unterbrochen von hochrechteckigen Schmalfeldern mit Propheten in Baldachingehäusen, und umfaßte ursprünglich 90 Felder von 150 Meter Länge, von denen jetzt immer noch 69 Felder und eine Reihe Bruchstücke vorhanden sind. Die Zeichnungen lieferte der Hofmaler Karls V., Hennequin oder Jean de Bruges, von Brügge, unter Benutzung einer älteren in der Bibliothek des Königs verwahrten gemalten Handschrift der Apokalypse. Das System der Feldereinteilung mit dem korrespondierenden Farbenwechsel ist das der gotischen Wandmalerei; auch die frieshafte Anordnung der Szenen, die pilzartigen Wolken, die Betonung der Umrisse, der feierliche Wurf der Falten und die Karo- oder Rankenmusterung einzelner Felder schließen sich dem älteren gotischen Stil der Wand-, Glas- und Buchmalerei an. Auf der anderen Seite bricht sich aber in der weichen Abschattierung der Gewänder, in den vertieften Gehäusen und Thronlehnen, in den blumenbewachsenen, mit kleinen Bäumen besetzten felsigen Erdstreifen der neue malerische Stil Bahn. Deutlich bekundet sich der starke Einfluß, den die italienische Trecentomalerei auf dessen Ausbildung ausgeübt hat.

Das Unternehmen des Nicolas Bataille läßt sich von 1363 bis gegen 1400 nachweisen. In späterer Zeit machte Bataille besonders zahlreiche Lieferungen für Herzog Philipp den Kühnen von Burgund. Das einzige weitere Stück im Stil der Apokalypse ist ein Antependium mit der Darbringung des Kindes usw. mit nebeneinander gereihten Figuren vor ornamentalem Weinrankengrunde im Musée Cinquantenaire in Brüssel (Abb. 29). Bevor die französisch-burgundische Bildwirkerei ins 15. Jahrhundert hinein weiter verfolgt wird, soll nun die Geschichte der Bildwirkerei in Deutschland seit dem späten Mittelalter im Zusammenhang betrachtet werden.



Abb. 29. Darbringung im Tempel. Teil eines Altarvorhangs, Arbeit des N. Bataille. Paris, Ende 14. Jahrh. Brüssel, Cinquantenaire.

Blütezeit der Bildwirkerei seit dem Anfang des 15. Jahrh.

Deutschland / Das 15. Jahrhundert

Südostdeutschland, 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts

Die weitaus größte Menge von Bildteppichen aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts hat sich aus Süddeutschland erhalten. Offenbar hat sich hier am Ausgang des 14. Jahrhunderts zu gleicher Zeit, wie in den burgundisch-französischen Ländern, die Bildwirkerei zusammen mit dem Aufschwung der Malerei an mehreren Stellen zu hoher Blüte entfaltet. Es fehlt aber von Anfang an ein Mittelpunkt, wie ihn die genannten Länder in ihren mächtigen Fürstenhöfen besaßen. Eine genaue Feststellung der verschiedenen Zentren erschwert sich außer durch den Mangel an urkundlichen Quellen durch die weite Zerstreuung des Materials, die schon in älterer Zeit stattgefunden hat. Wir möchten auch häufig ein Wandern der Wirkerwerkstätten von Ort zu Ort annehmen, wie es z. B. bei den süddeutschen Steinhauern und Glasmalern des 14. und 15. Jahrhunderts in so reichem Maße zu beobachten ist.

Unter den deutschen Bildteppichen des 15. Jahrhunderts bilden neben den Antependien und Dorsalien für die Kirche die schmalen Rücklaken zur Bekleidung der niedrigen Wände der Wohngemächer über den Sitzbänken den Hauptbestand. Es sind in der Mehrzahl etwa ein Meter hohe und mehrere Meter breite Streifen.*) Was den Inhalt und den Stil betrifft, so führen uns die Wandmalereien mit ritterlichen und bürgerlichen Darstellungen, vorwiegend aus der Heldendichtung, die aus dem 14. und 15. Jahrhundert in Originalen oder Kopien aus süddeutschen Burgen und Patrizierhäusern erhalten sind, z. B. auf den Burgen Runkelstein und Lichtenberg in

*) In den Abbildungen konnten aus den langen Laken wegen des kleinen Formates immer nur Ausschnitte gegeben werden, wodurch der Charakter etwas beeinträchtigt wird.

Tirol, im Ehinger Hof in Ulm, in der Burg Liebenfels im Thurgau, in Konstanz usw. in einen nahverwandten Kreis. Wie dort herrscht die mit realistischen phantastischen und bürgerlichen Elementen durchsetzte Stilweise, in die sich die Kunst des Rittertums der frühgotischen Zeit am Ausgang des 14. Jahrhunderts auflöste. Gegenüber den burgundisch-französischen Prunktapeten tragen die deutschen Arbeiten einen anspruchslosen, mehr bürgerlichen Charakter zur Schau. Sie sind auch fast durchgehends in Wolle, ohne die bei jenen übliche reiche Verwendung von Seiden- und Goldfäden gewirkt. Die Werkstätten waren offensichtlich nur auf kleineren Betrieb eingestellt. Sie scheinen namentlich von Frauen geführt worden zu sein. Häufig hatten sie ihren Sitz in Frauenklöstern oder in Beguinenhäusern; vielfach war die Bildwirkerei wohl auch nur, wie heute noch in Schleswig-Holstein und den skandinavischen Ländern, Hausindustrie. So kann auch bloß in den selteneren Fällen von zugrunde liegenden Kartonzeichnungen oder Entwürfen von Künstlern höheren Ranges die Rede sein, ganz im Gegensatz zu der in vieler Hinsicht verwandten Glasmalerei. Die Mehrzahl der vierhundert oder mehr deutschen Bildteppiche der Spätgotik, namentlich die in klösterlichen Betrieben gewirkten Arbeiten, sind wohl nur nach eigenen Zeichnungen der Wirker unter Anlehnung an Holzschnitte und Malereien der Legendenbücher gefertigt, wie z. B. die Gruppe von Dorsalien mit Heiligenleben aus dem Walburgakloster in Eichstädt im Schloß in Maihingen. Selbstverständlich können in unserer summarischen Darstellung nur Stücke von individuellem künstlerischen Charakter aus der Fülle der deutschen Bildtapeten ausgewählt werden, und Arbeiten von bloß dekorativem Wert müssen übergangen werden.

Aus der Masse der süddeutschen Bildwirkereien heben sich einige Hauptgruppen heraus. In der Frühzeit des 15. Jahrhunderts grenzen sich greifbar eine südostdeutsche, eine davon abzweigende Nürnberger und eine oberrheinisch-schweizerische Gattung, mit dem Hauptsitz Basel, ab. An der Spitze der südostdeutschen Bildteppiche um 1400 steht der kleine breitrechteckige Behang des germanischen Museums, der sogenannte Minneteppich (Abb. 30, Größe 3,9:1,42 m). Scharen von Herren und Damen im Kostüm der Wenzelszeit um 1390 ergehen sich in Gesellschaftsspielen auf vorne blumengeschmücktem, hinterwärts in Felsterrassen aufsteigendem burgenbekrönten Gelände. Zeichnung und Tracht versetzen diesen Teppich in den österreichisch-tiroler Kunstkreis

vom Ende des 14. Jahrhunderts. Die Wandgemälde in Runkelstein und Lichtenberg, im Adlerturm von Trient, der 1387 geschriebene Willehalm von Oranse aus der Ambraser-Sammlung in dem Wiener Hofmuseum und die weiteren um 1390 für König Wenzel gemalten Handschriften, mit der Bibel der Wiener Hofbibliothek als Glanzstück, bieten zahlreiche unmittelbare Berührungspunkte.[7]) Die kurzen weitärmeligen, um die Taille enggeschnürten Röcke mit Hüftgürteln, die engen Hosen und Schnabelschuhe der Herren, die Rüschenhauben und Zöpfe, die zuweilen mipartiegefärbten gürtellosen Kleider der Damen mit faltenreichen Röcken, Schellengürtel, Tulpenärmel und Zaddeln sind als stets wiederholte Eigenheiten der Tracht hervorzuheben. Bei den Monatsbildern im Adlerturm in Trient erstreckt sich die Verwandtschaft mit dem Teppich in Nürnberg bis zur Übereinstimmung ganzer Gruppen, so daß an gemeinsame Vorlagen, wo nicht gar an denselben Zeichner zu denken ist. Der Minneteppich vertritt somit die frühe Stufe des malerischen Stils der südostdeutschen Lande, die durch eine starke Einwirkung der veronesischen-paduaner Malerei bezeichnet wird. Das verdient deshalb Beachtung, weil die französisch-burgundische Bildwirkerei um 1400, wie hier vorauszunehmen ist, gleichfalls Elemente des höfischen Veroneser-Stils in sich verarbeitet hat, und auf diese Weise einige auffallende mit den südostdeutschen Teppichen der Zeit verwandte Züge zu erklären sind. Es ist allerdings die Möglichkeit einer gewissen unmittelbaren Einwirkung der burgundisch-französischen Bildwirkerei auf die Anfänge der südostdeutschen nicht ganz von der Hand zu weisen; schon die frühe Ausbildung des Bilderkreises der Teppiche mit Helden- und Minnedarstellungen dort spricht dafür. Gerade Bildteppiche wurden von den burgundischen Herzögen an die befreundeten Fürsten Deutschlands verschenkt. Auch unmittelbare Beziehungen spannen sich zwischen den beiden Landgebieten; z. B. wird uns bei der Vermählung der zweiten Tochter Philipps des Kühnen, Katharina, mit Herzog Leopold von Österreich berichtet, daß Philipp bei Jacques Dourdin für seine Tochter fünf Teppichfolgen, darunter Damen auf der Jagd, Hirtenszenen und Schlachtenbilder, bestellte. Auch unter den Geschenken, die Herzog Jean sans Peur den Gesandten Kaiser Sigismunds in Lille 1416 macht, wird ein Teppich mit Herren und Damen auf der Vogeljagd genannt. Ein französischer Reisender berichtet in den Jahren 1432 bis 1433 aus



Abb. 30. Minneteppich. Südostdeutsch, Ende 14. Jahrh. Nürnberg, German. Museum.

Budapest (damals Buda oder Ofen) sogar, er habe dort einen „marchand d'Arras“ und „ouvrier de haulte lice Clas Davion“ getroffen, den Kaiser Sigismund neben anderen Handwerkern ins Land gezogen habe (nach Guiffrey). Im wesentlichen aber hat sich die deutsche Bildwirkerei, wie bereits im hohen Mittelalter, selbständig entwickelt. Ein tiefgreifender Unterschied tritt schon jetzt hervor: das Vorherrschen des Dekorativ-Ornamentalen, die Betonung des Zeichnerischen durch kräftige Umrisse und die Zerlegung der Flächen auch in farbiger Hinsicht beim deutschen, gegenüber der tonigweichen malerischen Haltung des französischen Teppichs. Das ist zunächst vielleicht weniger künstlerische Absicht, als Folge der geringeren künstlerischen und technischen Schulung der deutschen Wirker. Man vergleiche nur die Apokalypse von Angers, besonders den Erdboden; im südostdeutschen Minneteppich zerfällt er in einzelne, von derben Konturen umzogene Hügelchen, in deren jedem eine stilisierte Pflanze sitzt. Der Rand des Hügels wird durch einzelne hochsteigende Wollfäden als grasbewachsen bezeichnet.

Diesen Grundzug spricht das dem vorigen Teppich verwandte prächtige lange Rücklaken mit der Geschichte des Wilhelm von Dourlens (Orlens) und der schönen Amelie in der fürstlichen Galerie in Sigmaringen noch unverholener aus (Abb. 31).[8]) Die Erzählung zieht sich in einzelnen Abschnitten friesartig hin; die flächige Aneinanderreihung der mit den Füßen im leeren Raume schwebenden Figuren, die reichgeschwungenen Spruchbänder und die Füllung des schwarzgrünen Grundes mit hellgrünen Ranken, vor dem sich die ungebrochenen, kaum schattierten blauen und roten Gewandfarben kräftig abheben: alles dieses gibt den Eindruck höchster dekorativer Kraft. Wieder sind einige Denkmäler der südostdeutschen Hofkunst, die Bilder der Handschrift des Wilhelm von Oranse in Wien und die von den österreichischen Herzögen um 1390 bis 1400 nach Pöchlarn, Heiligkreuz und St. Erhard in der Breitenau gestifteten Glasgemälde heranzuziehen. Die gehäuseartigen Bauten mit Rundbogenfriesen und Zinnenkränzen und Ansätzen zur Perspektive kehren auch z. B. in den Malereien der Toggenburgbibel von 1411 im Berliner Kupferstichkabinett wieder. Um diese Zeit ist nach der Tracht der Wilhelmteppich anzusetzen. An diese beiden wertvollen Zeugnisse des höfisch-ritterlichen Lebens der Wenzel- und Sigismundzeit reiht sich eine Anzahl von Wirkteppichen, die das Leben



Abb. 31. Aus der Geschichte des Wilhelm von Dourlens. Sigmaringen.

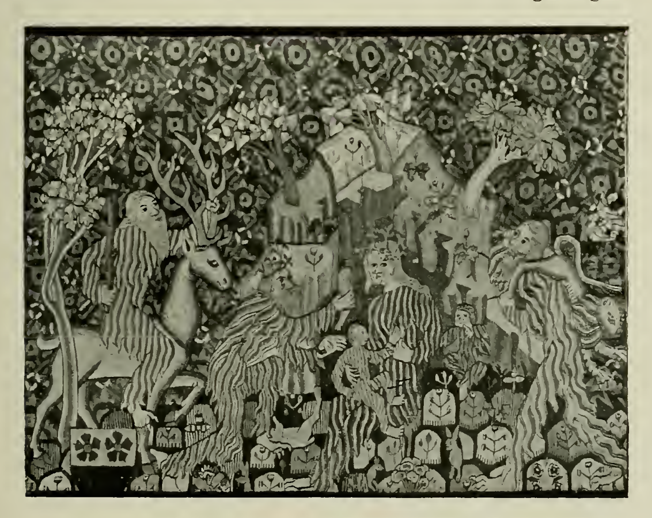


Abb. 32. Aus dem Wildemännerteppich. Sigmaringen, Schloß. Südostdeutsch, 1. Hälfte 15. Jahrh.

der wilden Männer behandeln. An den Anfang der Gattung stellen wir das Rücklaken aus dem bischöflichen Schloß Strasburg in Kärnten, jetzt im Museum zu Klagenfurt, dessen Herkunft immerhin die Möglichkeit einer örtlichen Festlegung bietet.[9]) Waldmänner und -Mädchen mit Blumenkränzen in den gelbblonden Locken und um die roten und blauen langbehaarten Leiber führen zwei- und vierbeinige Fabeltiere, Zwittergebilde aus Kamelen, Greifen, Einhörnern, Böcken usw., an Stricken und schlagen sie mit Geiseln; über den schwarzgrünen, wieder in der Art der österreichischen Herzogsfenster berankten Grund sind Sprüche, die auf Treue und Untreue in der Liebe anspielen, verteilt nebst undeutbaren Buchstaben und Knoten, wie ähnliche in den Wenzelbibeln vorkommen. Die Darstellungen der wilden Männer, der Nachkommen der antiken Silene und Satyrn, verbreiteten sich seit dem 14. Jahrhundert in den erotischen Dichtungen und Schauspielen des ganzen christlich-ritterlichen Europa, namentlich am französischen Hofe, wo selbst große „ballets de sauvages", wie sie der Teppich der Kirche Notre Dame de Nantilly in Saumur zeigt, in der Zotteltracht der Waldleute stattfanden. Wir finden sie dann vorwiegend in dem südöstlichen, seit Karl IV. von französischer Kultur angeregten Teile Deutschlands, wofür die Wenzelhandschriften und die Runkelsteinmalereien die wichtigsten Zeugnisse enthalten. Das fabelhafte ungebundene Leben der wilden Männer wurde der ritterlich-höfischen Etikette gegenübergestellt, wie das Schäferleben im Rokoko. Vor allem ihr romantisches Liebestreiben fand gleichzeitig wie auf dem Hauptdekorationsstück der Burggemächer, dem gewirkten Teppich, auf den Minnetrühlein und Elfenbeinsätteln im Südosten Deutschlands und in der Schweiz Aufnahme. Sie treten meist in Gemeinschaft mit Fabeltieren, Symbolen von Tugenden und Lastern, auf. Das System dieser Tiersymbole ging aus den Bestiarien, den fabelreichen Tierbüchern des Mittelalters, zumal dem Physiologus, hervor, und erlangt schon in der Kathedralenplastik des 13. und 14. Jahrhunderts künstlerische Gestalt. Der Eber (Wildheit), der Löwe (Stärke), Einhorn (Keuschheit), Hirsch (Sehnsucht nach Gott), Reh (Wankelmut), Pferd (Kampflust), Bock (Geilheit) und sagenhafte Mischgebilde — Greifen (List), Basilisken (Neid), Chimären usw. — kommen zahlreich auf den Teppichen meist mit erotischer Nebenbedeutung vor. Späterhin werden sie ohne tieferen Sinn um ihrer heraldischen Schönheit willen

Abb. 33. Aus dem Kampf der Tugenden und Laster. Regensburg.



Abb. 34. Aus dem Wildemännerteppich. Regensburg.

verwendet. Einen gleich hervorragenden, hierher gehörigen Wildemännerteppich, der aus Prag stammt, bewahrt das österreichische Kunstgewerbe-Museum in Wien.[10]) Man sieht eine Gesellschaft von Waldleuten beim Gastmahl in einem Zelte und daneben eine Schar von Fabeltieren gegen eine Minneburg anreiten, deren Verteidiger mit Rosenpfeilen schießen. Der Grund wird aus einem granatapfelartigen Webemuster gebildet, der Erdboden in schon bekannter Weise von blütenbesetzten Hügeln. Zwei Wiederholungen des Stückes und ein verwandtes, aber gröberes Laken mit Fabeltieren vor geranktem Grunde besitzt die Wartburg. Das schönste Stück der Gattung ist der Wildemännerteppich in der fürstlichen Galerie in Sigmaringen (Abb. 32). Hier ist wieder der Angriff einer keulenbewehrten Waldmenschenhorde, diesmal zu Fuß, auf eine von Bogenschützen verteidigte Minneburg dargestellt. Ferner sieht man die wilden Leute in ihrem Hauptgeschäft auf der Jagd, im Kampf mit Löwe, Drache und Einhorn. Einer Waldfrau mit zwei Kindern bringen die Männer die Beute zu. In der schwarzumrissenen Zeichnung, den welligen Haarzotteln, den grünschwarzen Stoffmustern, den Eichen, Tannen und Linden und dem schuppenförmigen Erdreich, wie in der feurigen roten und blauen Färbung der Gewänder äußert sich das dekorative Gefühl des deutschen spätgotischen Zeichners höchst lebendig. Die Modellierung ist, der malerischen Stilrichtung der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts gemäß kräftig, sie ist aber doch ohne weiche Übergänge, nur in unvermittelt gegeneinanderstoßenden parallelen abgestuften Tonlagen der Lokalfarben — doch selten mehr als drei Helligkeitsnüancen — ausgeführt. Der größte Wildemännerteppich von 9 m Länge, den vorigen aber weder in der Zeichnung noch in der übrigens stark verblaßten Färbung ebenbürtig, hängt im Rathaussaal zu Regensburg (Abb. 34).[11]) Hirsch- und Saujagd, Erstürmung der Minneburg, Quintainespiel und andere Spiele der ritterlichen Gesellschaft, Züge aus dem Familienleben der Waldleute sind dargestellt. Der Wald wird durch Linden, Eichen, Rebstöcke usw. angedeutet, deren Äste und Zweige sich rankenartig über den roten Grund ausbreiten. Verwandte kleinere Stücke birgt das Münchner Nationalmuseum. Ein dem vorigen nahestehendes, 10 m langes Rücklaken im Regensburger Rathaussaal stellt ebenfalls einen neben den wilden Männern in den französischen Teppichverzeichnissen öfters genannten Gegenstand, den Kampf der Tugenden

und Laster, dar (Abb. 33). Siebenmal reitet eine bewaffnete Frauengestalt mit verdecktem Visier auf einem Tier, dem Symbol einer Todsünde, gegen eine mit christlichen Abzeichen geschmückte Tugend an. In den Ideenkreis des höfischen Minnelebens führt der ebenfalls im Regensburger Rathaussaal bewahrte Teppich mit der thronenden Minne, von Herren und Damen in der Zaddeltracht der 30er Jahre des 15. Jahrhunderts umgeben.*) Auch hierzu hat das Münchner National-Museum ein zugehöriges Stück. Zum Schluß ist noch ein Wildeleutlaken im Brüsseler Cinquantenairemuseum anzuschließen mit der Legende eines Königs und seiner Geliebten in Waldmenschtracht.[12]) Die Ranken mit den spätgotischen Distelblüten und andere Einzelheiten rücken die Ausführung schon in das fortgeschrittene 15. Jahrhundert. Das Haften an älteren Typen, wie hier, ist für die Teppichkunst in hohem Grade bezeichnend und macht eine genaue Datierung in vielen Fällen schwierig. Daß aber die genannte Gruppe im wesentlichen die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts umfaßt, ist außer Zweifel. Auch ihre Entstehung im Südosten Deutschlands ist gewiß, wenngleich die einzigen Wappen auf dem Regensburger Wildemännerteppich, der schwäbischen Adligen Ruederer von Kolmberg und Stein zum Rechenstein, die Lehen vom Bistum Regensburg besaßen, keine stichhaltige Lokalisierung gestatten. Nach dem Stil und dem aus dem höfisch ritterlichen Ideenkreis geschöpften Inhalt neigen wir dazu, die besten Stücke in einer Werkstatt an einem südostdeutschen Fürstenhofe, vielleicht der österreichischen Herzöge oder Wenzels und Sigismunds in Böhmen, zu suchen.

Nürnberg und Franken

Von der südostdeutschen Teppichgruppe zweigt sich eine Gattung stilverwandter, aber derberer Bildwirkereien der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts ab, deren Entstehung mit Sicherheit in Nürnberg festzulegen ist. Wie überhaupt die Anfänge der Nürnberger Kunst im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts an die böhmisch-südostdeutsche höfische Kunst anknüpfen, so ist das im besonderen auch bei der Bildwirkerei der Fall. Das zeigen z. B. einige schmale Laken Nürnberger Herkunft mit Einzelfiguren von Hei-

*) An den phantastischen Umzug des Minnesängers Ulrich von Lichtenstein gemahnend, den er als „Frau Minne" mit Gefolge 200 Jahre früher durch das Österreichische gehalten!

ligen im Germanischen Museum, und ein Antependium mit der Anbetung der Könige aus der Lorenzkirche in der Wiener Sammlung Figdor. In einzelnen Zügen an die Wildemännerteppiche, besonders den Regensburger, schließt sich ein schmaler gewirkter Streifen in der Privatsammlung Böhler in München an (2 m lang, 69 cm hoch; Abb. 36), dessen Nürnberger Herkunft durch die Wappen der Geschlechter Starck und Trachten sichergestellt ist. Abgebildet ist eine Schar mit Keulen und Mistgabeln bewaffneter Mädchen und Jünglinge auf Ziegenböcken aus einer Stadt reitend, zwei Waldmenschen von einem Mädchen gefesselt u. a. In den Nürnberger Hauptkirchen St. Sebald und St. Lorenz, im Germanischen Museum und im bayrischen Nationalmuseum ist eine ganze Anzahl von niedrigen, kaum $^{1}/_{2}$ m hohen Laken von gleicher Arbeit, unter denen wir nur die Legende des St. Sebald in der Sebaldkirche wegen der unmittelbaren Verwandtschaft mit dem vorigen Stück hervorheben (Abb. 35); besonders ein Vergleich der Baumformen ist überzeugend. Die untersetzten Figuren und die Kastenarchitekturen erinnern an den Meister des Theocarusaltars; wie bei den Tafelbildern der Nürnberger Schule der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts, so entschädigt auch bei diesen Bildwirkereien die lebhafte Erzählungsweise für das etwas plumpe und bürgerliche Wesen, das ihnen gegenüber den besseren Arbeiten des höfischen Stils anhaftet. Unsere Sammlung besitzt aus dieser Gruppe ein langes schmales Laken mit Schachspielern vor Rankengrunde, einer Hirschjagd und einer Gesellschaft von Herren und Damen in den weitärmeligen Zaddelröcken der 20er bis 30er Jahre auf dunkelblauem Grunde (Abb. 37). Die untersetzten Figuren, die schwerfällige Faltenzeichnung und die holzschnitthafte Behandlung der spärlichen Bäume und Kräuter, endlich die grobe Wirktechnik sind ein Merkmal dieser Nürnberger Werkstatt. Eine Aufzählung ihrer Arbeiten, von denen auch Einzelnes noch im Fürstlich Wallersteinschen Schloß in Maihingen bei Nördlingen (Geschichte Josephs, Anbetung des Kindes, Maria mit Joh. Ev.) und in den Sammlungen Pringsheim in München und Figdor in Wien, ist hier nicht am Platze. Nur die Katharinengeschichte in St. Sebald und das Jüngste Gericht mit Nürnberger Wappen im Germanischen Museum seien noch hervorgehoben.

In St. Lorenz ist ein Dorsale mit Propheten mit Spitzturbanen und geschwungenen Spruchbändern, zu dem das Kunstgewerbemuseum ein sehr ähnliches Gegenstück besitzt.[12]) Auf zwei Teilen



Abb. 35. Aus der Geschichte St. Sebalds. Nürnberg, St. Sebald.



Abb. 36. Wildemännerteppich bei Herrn Böhler, München.



Abb. 37. Gesellschaftsszenen. Kunstgewerbemuseum.
Nürnberger Rücklaken. Anfang 15. Jahrh.

von $1^1/_2$ m Höhe sind je fünf Kirchenväter, Propheten und antike Philosophen nebeneinander gereiht (Abb. 38). Die in faltige Gewänder gehüllten Gestalten mit bandartig zerschnittenen Locken und flammenden Bärten, mit lebhaften Redegesten und Körperwendungen, statuarisch auf sechsseitigen Sockeln mit Maßwerkkonsolen stehend, sind offenbar den Nürnberger Statuen vom Ende des 14. Jahrhunderts, in der Art der Tonapostel des Germanischen Museums, nachgebildet. In der scharfen Zeichnung indessen, z. B. des altertümlicheren Stoffmusters auf dem Hintergrunde (Blattzweige mit Adlern) äußert sich schon die Spätgotik vom Ende des 15. Jahrhunderts, desgleichen im Maßwerk und den Spruchbändern. Auch die Abstufung der Töne, der kühle grüne Gesamtton sprechen für diese späte Zeit. Das Archaisieren dieses Teppichs ist eine Parallelerscheinung zu dem gleichfalls am älteren Stil haftenden Wildemännerlaken in Brüssel, mit der ihn auch andere Züge, z. B. die starke dunkelbraune Umrißzeichnung, verbinden.

Ließen sich bisher nur stilistische Beziehungen allgemeiner Art zwischen den Bildteppichen und zeitgenössischen Malerwerken beobachten, so begegnet uns im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts eine Anzahl Nürnberger Bildwirkereien, denen zweifellos Zeichnungen der damals auch für den Holzschnitt, die Glas- und Tafelmalerei in Nürnberg tonangebenden Pleydenwurf-Wolgemutwerkstatt zugrunde liegen. Das schönste Stück darunter, das Rücklaken mit der Geschichte des verlorenen Sohnes in St. Sebald, nach den Wappen des Stephan Tucher und der Ursula Geuder 1481 bis 1490 entstanden, geht durch die hageren, vor feinstieligem Distel- und Blumengrunde aufgereihten Figuren mit den Holzschnitten des „Schatzbehalter“ zusammen.[14]) Im Münchner National-Museum ist eine zugehörige Rückkehr des verlorenen Sohnes. Den herben Stil der Wolgemutwerkstatt erkennt man auch in einem Altarvorhang mit der Anbetung der Könige, den Heiligen Erasmus und Dorothea und den Wappen der Nürnberger Geschlechter Schürstab und Haller in englischem Privatbesitz und in dem hochrechteckigen Teppich mit dem Kalvarienberg der Würzburger Universitätssammlung, der einen blattumwundenen Aststab in der Borte und das Wappen der Pirkheiner neben einem ungedeuteten Greifenwappen aufweist (Abb. 39).*) Gröbere Vertreter dieser in den Nürnberger Kirchen zahlreich vorkommenden

*) Veröffentlicht im Münchner Jahrbuch 1913.



Abb. 38. Prophetenteppich. Nürnberg 2. Hälfte 15. Jahrh. (Ausschnitt.) Kunstgewerbemuseum.



Abb. 39. Kreuzigung. Nürnberger Arbeit um 1490.
Würzburg, Universitätssammlung.



Abb. 40. St. Agnes. Rechte Hälfte des Antependiums. Bamberger Arbeit um 1490.
München, Nationalmuseum.

Gruppe sind ferner ein dreiteiliger Altarvorhang mit Verkündigung, Heimsuchung und Anbetung sowie dem Schürstab- und Hallerwappen in St. Sebald und der Altarvorhang mit der Beweinung Christi im Wiener Kunstgewerbemuseum; beide sind wiederum wie die Nürnberger spätgotischen Teppiche häufig mit blattumwickelten Astborten versehen. Man vermutet den Hauptsitz der Nürnberger Bildwirkerei dieser Zeit in dem Katharinenkloster, dessen Schwestern im Jahre 1458 von dem Rat einen Auftrag für einen Wirkteppich erhielten (Hampe).

Dem Stil des Wolgemut schließen sich aufs engste auch zwei hervorragende, aus der Sammlung Reider in Bamberg stammende Teppiche an, deren größerer mit neun Bildfeldern der Passion in drei Reihen im Schatz des Bamberger Domes aufbewahrt wird.[15]) Die spitzige Distel- und Rosenborte, der herbe Figurenstil, die starke Betonung der schwarzen Umrisse, in die die äußerst bunten Farben eingefüllt sind, zeigen Wolgemuts Weise. In der Borte erscheinen als die Verfertiger zwei Nonnen in weißen Kutten und schwarzen Kapuzen, Dominikanerinnen offenbar, deren eine am aufrechten Wirkstuhl sitzt, während die andere ihr beim Öffnen der Kette behilflich ist (Abb. 41). Darüber ist eine wagerechte Linie mit einem Kreuz, die erste Wirkermarke auf einem deutschen Teppich. Eine Dominikanerin sitzt ebenfalls in der Borte des zweiten aus Bamberg stammenden Stückes, dem Antependium mit der Anbetung der Könige, den Heiligen Dorothea und Agnes unter spätgotischer Astumrahmung im Münchner Nationalmuseum (Abb. 40). Auch hier die starke braunschwarze Umrißzeichnung, die grell nebeneinander stehenden Farben, unter denen ein in Wolgemuts Bildern häufiges Karminrot. Die Herstellung beider Arbeiten wird in dem Dominikanerinnenkloster zum Hl. Grab in Bamberg gesucht.

Zweifelhaft muß vor der Hand die Entstehung des künstlerisch bedeutendsten, bisher nach Nürnberg versetzten spätgotischen Teppichs mit der Verkündigung an Maria in einem klar vertieften Innenraum mit der Jahreszahl 1486 und dem altaufgemalten Wappen der Tucher, jetzt im Germanischen Museum, bleiben. Die Distelborte geht mit den einheimischen Arbeiten zusammen und der Gesamtentwurf ist gleichfalls auf einen stark unter niederländischem Einfluß stehenden Nürnberger Meister des Pleydenwurf-Wolgemutkreises zurückzuführen. Allein die malerische Technik der Wirkerei spricht für einen flandrischen Wir-



Abb. 41. Zwei Dominikanerinnen am Wirkstuhl aus dem Teppich im Domschatz in Bamberg.

ker — zu sehr fällt das Stück aus der dekorativ-flächigen Nürnberger Tradition heraus — wenngleich dieser möglicherweise als Eingewanderter in Nürnberg selbst gearbeitet haben kann. Eine mit Sicherheit nach Brüssel zu verweisende Arbeit ist die schöne, gleichfalls mit dem altaufgemalten Tucherwappen und dem Datum 1497 versehene kleine Tapete mit der Messe des hl. Gregor im Germanischen Museum; desgleichen sind Brüsseler Arbeiten der um 1510 entstandene prachtvolle Teppich mit der figurenreichen Anbetung der Könige aus dem Nassauer Hause in Nürnberg, jetzt im Bayrischen Nationalmuseum in München, und die Folge von Dorsalien mit der Geschichte des hl. Laurentius von 1511 im Schatz von St. Lorenz. Man ersieht daraus, daß die Nürnberger Bildwirkerei im Anfang des 16. Jahrhunderts ihre schon vorher nicht große Bedeutung eingebüßt hat. Die Nürnberger Kaufherren, die seit der Vereinigung der Niederlande mit dem Deutschen Reich unter der Krone Kaiser Maximilians in engere Handelsbeziehungen zu den Niederlanden traten, bestellten dort jetzt gold- und seidendurchwirkte Prachttapeten. Jener Nicolaus Selbitzer in Antwerpen, der nach Gatterers Holzschuherhistorie die Tuchersche Gregorsmesse gearbeitet haben soll, ist zweifellos einer der Antwerpener Teppichhändler, die jetzt den Handel mit Brüsseler Wirkteppichen nach Deutschland betrieben. Ein mit den Wappen der Augsburger Patrizier Welser, Rehlinger und Sitzinger geschmückter, zweifellos Brüsseler Teppich mit der Susanna und den beiden Alten im South Kensingtonmuseum, um 1500 entstanden, beweist, daß auch die Vornehmen dieser Stadt Bestellungen in den Niederlanden machten.[16]) Die Distelborte mit den Wappen ist hier aber sicher nach einer deutschen Zeichnung gewirkt. Im einzelnen ist es ja auch möglich, daß einzelne Stücke der Art von den Bestellern nicht nach den Niederlanden, sondern in Nürnberg oder Augsburg selbst an wandernde flandrische Bildwirker in Auftrag gegeben worden sind; denn vereinzelt ist uns für Nürnberg schon jetzt der Aufenthalt von solchen verbürgt. Wie dem auch sei, vor der völlig bildmäßigen und malerischen Technik der Niederländer mußte die schlichte dekorative Kunst der heimischen Klosterwerkstätten bald in den Hintergrund treten.

Schweiz und Oberrhein

Die dritte und umfangreichste Gruppe süddeutscher Bildteppiche des 15. Jahrhunderts ist die nordschweizerisch-ober-



Abb. 42. Aus einem Minneteppich. Basel um 1430. Histor. Museum.



Abb. 43. Liebespaar. Baseler Arbeit um 1440. Kloster in Gries bei Bozen.

rheinische.[17]) Ihr wichtigstes Zentrum war Basel, der alte Vorort oberrheinischer Kunst, daneben scheinen Luzern und der Aargau Wirkerwerkstätten besessen zu haben. Aus den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts sind einige noch primitive kleine Laken zu nennen, darunter ein Streifen mit einem Waldjüngling und einem Widder auf Rankengrund aus der Gottschwyler Kapelle zu Spiringen im Schächental, jetzt im Züricher Landesmuseum, sowie das historisch merkwürdige Rücklaken mit der Jungfrau von Orleans und Gefolge zu Pferde im Museum zu Orleans, das die Inschrift trägt: „hie Kumt die Junckfrauw von Gott gesandt, dem Delphin (Dauphin) in die Lant," um 1430. Eine ununterbrochene Kette von künstlerisch reifen, auf Berührung mit Zeichnern besten Ranges deutenden Arbeiten aus dem Baseler Kunstgebiet beginnt mit den 30er Jahren und erstreckt sich bis ins 16. Jahrhundert hinein. Voranzustellen sind einige Laken mit Jünglingen und Mädchen in der Zaddeltracht um 1430, die Fabeltiere, Symbole böser Lüste, gefesselt führen; zwei sind im Baseler historischen Museum (Abb. 42), zwei weitere sind aus dem Kloster Muri im Aargau nach Gries bei Bozen gelangt. Auf einem der letzteren reiten Waldmenschen auf den Fabeltieren. Durch die Musterung des Grundes mit naturalistischen, von Vögeln durchsetzten Blumenranken schließt sich diesen ein ebenfalls von Muri nach Gries gebrachter Teppich an, 1 Meter hoch und 70 Zentimeter breit: ein Mädchen und ein Jüngling in pelzgesäumten zaddelbesetzten Gewändern (Abb. 43). Deutlich ist der Zusammenhang dieser Wirkereien mit der idyllischen, vor Konrad Witz am Oberrhein heimischen Kunstweise; man sieht ähnliche rundliche Köpfe und von frischem Naturgefühl erfüllte Blumengründe in der Madonna von Solothurn und dem Frankfurter Liebesgärtlein, zwei Hauptwerken der Tafelmalerei dieser Schule. Das schönste Erzeugnis der oberrheinischen Schweizer Bildwirkerei aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ist ein langes Rücklaken im Schloß Sigmaringen, Waldleute bei Liebes-, Jagd- und häuslichen Beschäftigungen vor einem grünen, mit roten Vögeln und Blüten durchschossenen Granatapfeldamast (Abb. 45). Wir erkennen hier deutlich den Stil des am Oberrhein um 1440 bis 1460 tätigen Stechers, des Meisters der Spielkarten; wo die Kupferstiche zum Vergleich nicht ausreichen, möge man eine malerische Arbeit seiner Werkstatt, das Stuttgarter Kartenspiel, zur Hand nehmen. Die Verwendung der aus der Seidenweberei entlehnten Granat-



Abb. 44. Minneteppich. Baseler Arbeit um 1450. Kunstgewerbemuseum.

apfelmuster neben den früher üblichen gerankten Hintergründen setzt sich in der Bildwirkerei wie in der Tafel- und Glasmalerei mit dem spätgotischen Realismus vor der Mitte des 15. Jahrhunderts durch. Übrigens werden damals derartige Muster der Seidenweberei auch in Wirkarbeit im Süden Deutschlands nachgeahmt, wofür als Beispiel ein wollgewirkter Teppich mit grünen Vögeln auf rotem Grunde im Kunstgewerbe-Museum zu nennen ist. Ein Teil einer Wiederholung des Sigmaringer Waldleuteteppichs ist im Frankfurter Kunstgewerbe-Museum. Aus demselben Kunstkreis stammt das nicht minder schöne Bruchstück eines Teppichs im Kunstgewerbe-Museum, Liebespaare mit Spruchbändern vor einem hell- und dunkelgrünen Granatapfelgrunde (Abb. 44): das Mädchen mit roter Sendelbinde auf dem gelbblonden, geflochtenen Haar, in weitfaltigem hellblauem Kleide mit Keulenärmeln und mit hermelingesäumten Überwurf, und gegenüber der Jüngling rot gekleidet, mit Sendelbinde und dem langen Rock mit Pelzbesatz in der um 1440 bis 1450 üblichen steiffaltigen, bis zu den Knien reichenden Form; zwischen beiden steht ein Greif als Symbol der Untreue, worauf die Spruchbänder anspielen, vorne als roter Adler, hinten als gelber, braunrot schattierter Löwe gebildet, ein Musterstück der heraldischen Tiergestalten dieser Schule. Rechts wird ein blaugewandetes Mädchen in weißem Kopftuch als Teil eines weiteren Paares sichtbar. Das weißblonde Haar, die zarte Abtönung der Gewandfalten, die kleinen in die Wangen eingesetzten Kreise, prächtige blaue und schwarze Minuskel der Schriftbänder und den blumen- und grasbewachsenen Erdboden hat das ebenfalls an den Stil des Spielkartenmeisters gemahnende Stück mit dem vorigen gemein. In seltenen Fällen ist bei diesen Arbeiten in sparsamster, kaum bemerklicher Weise Seide verwendet, so in den Haaren der Figuren unseres Teppichs. Die weiche malerische Haltung der zartabgesetzten Töne, bei kräftigster Farbenwirkung ist ein durchgehendes Merkmal der oberrheinisch-Schweizer Wirkteppiche gegenüber den südostdeutsch-Nürnberger Arbeiten. Als ein hervorragendes Erzeugnis ist weiter zu nennen ein langes Laken im Wiener Kunstgewerbe-Museum, Wald-Leute bei der Ernte, beim Säen, Pflügen, Eggen, Mähen und Garbenbinden vor schwärzlichem, mit hellgrünen Hopfenranken gefülltem Grunde (Abb. 46). Die Hopfenranken und der aus Ästen geflochtene Zaun weisen schon auf den spätgotischen Realismus nach der Jahrhundertmitte. Ähnliche Erntedarstellungen enthält



Abb. 45. Wildemännerteppich. Basel um 1450—1460. Sigmaringen.



Abb. 46. Wildemännerteppich. Baseler Arbeit um 1460.
Wien, Kunstgewerbemuseum.

ein ehemals im Besitz des Freiherrn von Laßberg auf der Meersburg am Bodensee befindliches Rücklaken mit Monatsbildern, das bei Hefner-Alteneck, Trachten und Gerätschaften des Mittelalters (2. Aufl., Band 5, Seite 326) farbig abgebildet ist. An den Greifen unseres Liebesteppichs reihen sich mehrere Laken, die bloß mit ähnlichen Fabeltieren verziert sind; darunter ist eines der schönsten im Züricher Landesmuseum mit phantastischen adlerartigen Vögeln vor grünem Rankengrunde (Abb. 47); ein anderes im Baseler historischen Museum zeigt vierfüßige, mit Schellengürteln behängte Fabeltiere vor schon plastisch-naturalistischem Distelstaudengrunde. Die Entstehung dieser ganzen Teppichreihe am Oberrhein ist sicher; ihre genauere Festlegung auf Basel hat die größte Wahrscheinlichkeit. Hier werden übrigens schon zum Jahre 1451 und 1454 drei selbständige Geschäfte von „Heidenschwerkerinnen“ in der Steuerliste aufgeführt.*) Eine Anzahl urkundlicher Bestellungen bei Baseler Bildwirkern für diese und die Folgezeit wird R. Burckhardt in seiner Veröffentlichung über die Baseler Bildteppiche mitteilen.

Die Zugehörigkeit dieser Arbeiten aus der Mitte des 15. Jahrhunderts zur Baseler Wirkkunst wird auch durch die Stilzusammenhänge mit der nun folgenden, mit Sicherheit nachweislich baslerischen Teppichgruppe des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts bestimmt. Eine Anzahl dieser letzteren Erzeugnisse trägt Baseler Patrizierwappen, aus denen sich zum Teil auch genauere Entstehungszeiten ergeben. Den Übergang von der älteren Gruppe stellen z. B. zwei kleinere schmale Behänge im Baseler Museum her: der eine enthält u. a. einen Jüngling und ein Mädchen beim Okulieren eines Holunderbaumes, dem öfter begegnenden Sinnbild treuer Liebe, mit einer Kopie des Hirsches vom Spielkartenmeister um 1445; der andere zeigt Darstellungen der Weiberlist, Aristoteles und Phillis usw. Die zierlich schlanken Typen der 80er Jahre erscheinen dann auf dem prächtigen Laken mit dem Eberlerwappen im Baseler Museum, das einen Jüngling und ein Mädchen, jedes mit zwei Fabeltieren vor großgemustertem, von Vögeln durchsetzten Damastgrunde, darstellt (Abb. 50). Hier tritt uns greifbar der Stil des Nachfolgers des Spielkartenmeisters, des

*) Die Bezeichnung „heidnischwerk“ oder „heidenschwerk“ für die gewirkte Arbeit, die in dieser Zeit im Elsaß und in der Schweiz mehrfach begegnet, scheint auf eine damals verbreitete Meinung zu deuten, daß diese Art der Technik aus heidnischen Ländern, d. i. aus dem Orient eingeführt sei.



Abb. 47. Laken mit Fabeltieren. Baseler Arbeit um 1480. Zürich, Landesmuseum.

am Oberrhein um 1460 bis 1480 wirkenden Kupferstechers und Zeichners E. S. entgegen. Geradezu Vorzeichnungen dieses vielfältig für das Kunstgewerbe tätigen fruchtbaren Künstlers dürfen wir bei folgenden drei hervorragenden Schöpfungen der Baseler Wirkerkunst voraussetzen: Für das lange Laken mit fünf Liebespaaren vor einem von Vögeln belebten Weinspalier bei Herrn Engel-Gros in Schloß Thonon, noch um 1460/70 (Abb. 48), für den Behang mit der Erzählung des Salomonischen Rätsels von männlicher und weiblicher Art in der Sammlung Pierpont Morgan und schließlich für die Darstellung eines Liebespaares in einem Zelte sitzend, wieder vor einem Blumenstaket, mit den Wappen des Baseler Ratsschreibers Claus Meyer (1451—1500) und der Barbara zum Luft, die 1471 heirateten, im Baseler Museum (Abb. 49). Die äußeren Berührungspunkte mit den Stichen des Meisters E. S. können hier nicht alle aufgeführt werden, von den maiglöckchenbekränzten lockenumrahmten schmalen Köpfen, den hageren knappgewandeten Figuren, bis zur Form der sechseckigen Tische, der Dreifußbecher, der Pilgerflaschen und der kleinen Hasen, Hirsche, Schnecken und Pflanzen auf dem Boden. Mehr als das alles sprechen die nervöse Lebendigkeit der Linien, die lebhaft blickenden Augen für ursprüngliche Entwürfe dieses geistvollen Zeichners. In dieselbe Werkstatt gehört ferner ein Laken mit drei Szenen aus dem Leben der hl. Elisabeth auf der Wartburg. Ein Meisterwerk dieser Schule ist im Baseler Museum noch der Behang mit dem Wappen des Junkers Mathias Eberler zum Engel (1450 bis 1502), seit 1477 Besitzer des Engelhofes auf dem Nadelberg in Basel, mit den neun guten Helden: David, Judas und Makabäus, Artus, Karl der Große, Gottfried von Bouillon stehen vor einem Rosenrankengrunde auf blumenreichem Erdboden. Ein mehrfach vorkommender Typus kleinerer Baseler Behänge aus dieser Zeit stellt ein Liebespaar mit Sprüchen vor Granatapfelmuster vor, und zwar doppelt, in fast gleicher Weise, wie ein Webemuster wiederholt; ein bezeichnendes Beispiel besitzt unser Museum (Abb. 51), und ein ähnliches Dr. Figdor.

Außerhalb dieser oberrheinisch-Baseler Wirkbilder sind noch einige bemerkenswerte Arbeiten mit erotischen Motiven aus der Innerschweiz anzuführen, zwei fast gleiche Behänge mit drei, teils roten, teils blauen Waldmenschen mit drachenartigen Chimären vor naturalistisch gezeichnetem Eichen-, Distel- und Hopfenstaudengrunde im Züricher Landesmuseum und in der Sammlung



Abb. 48. Rücklaken mit Minneszenen. Baseler Arbeit um 1470—80. Bes. Herr Engel-Gros, Schloß Thonon.

Figdor; das letztere aus dem Frauenkloster im Bruch bei Luzern; ferner ein köstliches, in ähnlicher Weise von urwüchsigem Naturgefühl beseeltes Laken im Baseler Museum, Edelknaben und Mädchen, teilweise waldmenschenhaft, mit Hunden, Falken und Liebessprüchen vor einem höchst lebensvollen Hopfenrankengrunde, mit den Wappen des Luzerner Schultheißen Peter Fehr, seit 1474 Inhaber der Herrschaft Kastellen, und seiner Frau Benedikt von Meggen (vermählt 1491)*); endlich ein aus Graubünden stammender Teppich im Züricher Landesmuseum, der ein Mädchen zeigt, in dessen Schoß ein Einhorn vor dem linksstehenden jugendlichen Jäger Zuflucht findet.

Die Schweizer-oberrheinischen Liebesteppiche vom letzten Drittel des 15. Jahrhunderts, von denen hier nur eine Auswahl genannt werden konnte, stellen den Höhepunkt der deutschen Bildwirkerei dar. Die lebensprühende Zeichnung, die ungebrochene, von einem warmen Gesamtton zusammengehaltene Färbung, die durch einen heraldisch strengen dekorativen Stil gebändigte Energie der Darstellung sprechen ein gleiches kraftvolles Empfinden aus, wie die eng verwandten Wappenhalter, Waldmänner, Edelknaben und Bannerträger der Luzerner, Züricher und Baseler Wappenscheiben vom Ende des 15. Jahrhunderts. Der naive Sinn für das Wald-, Tier- und Fabelwesen, für das jugendliche Liebesleben gibt diesen Schöpfungen einen frühlingshaften Zauber; sie sind wie jene frühen Standesscheiben das schönste künstlerische Zeugnis von dem Lebensgefühl und Frohsinn der Eidgenossen zur Zeit ihres höchsten nationalen Aufschwungs nach den Siegen über Karl den Kühnen.

Für die wichtige Frage des Verhältnisses der Baseler Wirker zu den Baseler Buchillustratoren ist noch ein großer Teppich im Baseler historischen Museum von Bedeutung mit der Geschichte des reichen Prassers und des armen Lazarus. Vorne spielen sich in vertieften Architekturgehäusen eine Reihe lebhafter Gastmahlszenen ab, darüber erstreckt sich eine Landschaft mit der Bestattungsszene hoch hinauf; in der Ferne wird das Baseler Spalentor sichtbar. Die in Basel ungewöhnliche Art der Aufteilung der Fläche findet sich in den elsässischen Teppichen wieder. Die Figuren erinnern an die Holzschnittillustrationen der Bergmannschen Offizin vom Ende des Jahrhunderts, den Ritter vom Thurn,

*) Abb. Schmitz, die Glasgemälde des Kgl. Kunstgewerbe-Museums Bd. I, S. 174.



Abb. 49. Minneteppich. Baseler Arbeit um 1480.



Abb. 50. Aus einem Teppich der Tugenden und Laster. Baseler Arbeit um 1480. Beide Basel, Histor. Museum.

und auch bei diesen haben ja bekanntlich starke Beziehungen zur Straßburger Buchillustration bestanden.

Im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts sind in der Nordschweiz, und zwar dem Anschein nach besonders in den Frauenklöstern des Aargau, eine große Reihe von Altarvorhängen mit religiösen Darstellungen, meist aus der Geschichte Christi und Mariä, gewirkt worden. Sie berühren sich in Einzelheiten mit den Baseler Arbeiten, zeigen aber deren Stil und Technik im ganzen vergröbert. Ein Erzeugnis der Baseler Wirkerei selbst ist wohl noch das um 1466 entstandene Antependium aus der Klosterkirche in Rheinau mit der Verkündigung, der Kreuzigung und Christus mit der Gärtnerin, seit 1912 im Züricher Landesmuseum. Es ist nach den Wappen gestiftet von der Nonne dieses Klosters, Margarethe Brand, einer Schwester des Schultheißen von Klein-Basel, in dessen Karthause sie 1474 begraben wurde (Abb. 52). In den Kastenarchitekturen und der fließenden Faltenzeichnung lebt noch der Stil vor der Jahrhundertmitte nach. Der Flechtzaun und die Zeichnung der Hopfenranken schließen sich dem Wiener Ernteteppich an. Fortgeschrittener besonders in der Landschaft ist der schöne lange Behang aus der hl. Kreuzkapelle zu Lachen in Kanton Schwyz, jetzt im Züricher Landesmuseum, nach den Wappen der Stifter um 1480 entstanden: Maria im umschlossenen Garten nimmt das Einhorn in den Schoß auf, das von einem Engel mit den symbolischen Hunden gejagt wird. Umgeben ist sie von dem Turm Davids, Gideon mit dem goldenen Vließ, dem Stab Aarons, der Arche Noahs, dem Brunnen des lebendigen Wassers und anderen Sinnbildern in kleinerem Format. Als bezeichnende Beispiele jener stilvergröbernden Klosterarbeiten des Aargau aus dem Ende des 15. Jahrhunderts heben wir hervor: zwei Antependien des Baseler Museums aus dem Kloster Hermetschwyl bei Bremgarten im Aargau, eines mit der Auferstehung, auf den Seiten Veronika und Magdalena vor großgemusterten Granatapfeldamast, eine Stiftung der Meisterin Veronika von Hettlingen (1490 bis 1498; Abb. 53), das andere mit dem Pfingstfest; ein zweiteiliges Antependium mit Ölberg und Auferstehung im Züricher Landesmuseum, ein aus dem Kloster Muri nach Gries gelangtes Antependium mit der Anbetung der Könige, auf den Seiten Kaiser Heinrich und Kunigunde vor Landschaft in spätgotischer Astumrahmung mit Familienwappen; wahrscheinlich rechnen hierher auch das Antependium in der Nützel-



Abb. 51. Kleines Laken mit Liebespaaren. Baseler Arbeit um 1500. Kunstgewerbemuseum.



Abb. 52. Altarvorhang mit der Verkündigung, Kreuzigung, Nolimetangere. Basel um 1466.
Zürich, Landesmuseum.



Abb. 53. Altarvorhang mit der Auferstehung aus Kloster Bremgarten. Aargau um 1500. Basel, Histor. Museum.

Kapelle des Freiburger Münsters mit der Anbetung der Hirten von 1501, sowie einige Stücke bei Dr. Figdor, darunter eines mit St. Cosmas und Damian, ein anderes mit Christophorus, den beiden Johannes und zwei weiteren Heiligen. Endlich besitzt das Kunstgewerbe-Museum seit 1915 ein lehrreiches Stück dieser Art, ein dreiteiliges Antependium: die Auferstehung, Christus und die Gärtnerin und die Himmelfahrt vor einem blaugrünen Grunde, der mit schwungvoll gezeichneten Eichenranken gefüllt ist (Abb. 54). Charakteristische Einzelheiten sind der Flechtzaun, die Zeichnung der Pflanzen, die treppenartig gemusterten Borten an den Seiten und zwischen den Bildern. Die derbere Zeichnung, die mit kräftigen Umrissen umzogenen Figuren, die härtere Modellierung mit einzelnen schroff abgesetzten Farbensträhnen zeigen den Abstand zwischen diesen und den Baseler Arbeiten. Das rote Gewand Christi sticht aus den ungebrochenen Farben hervor. In kleineren Partien, z. B. in der Kreuzfahne ist, wie häufig bei den süddeutschen Arbeiten des 15. Jahrhunderts, weißes Leinen verwendet. Eine ebenfalls bei den süddeutschen Wirkereien der Zeit nicht ungewöhnliche technische Besonderheit ist die Verwendung der Knüpftechnik, z. B. bei der roten Mütze des linken Kriegers in der Auferstehung. Zum Schluß sei als beachtenswerte Arbeit der Gegend noch ein Antependium der Wartburg erwähnt, das einen Toten im offenen Sarge zeigt, von einer Versammlung von Herren und Damen umgeben, mit den Wappen des Konrad Heggenzer von Wasserstelz und der Anna von Breitenlandenberg, bereits aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Tracht, Stil und Technik dieses Stückes würde man ohne Kenntnis des gesicherten Datums um mehrere Jahrzehnte zurückversetzen. Überhaupt muß man das auffallende Festhalten gerade dieser Landschaft an der älteren Überlieferung, das wir nachher bis ins Ende des 16. Jahrhunderts beobachten werden, bei der Datierung stark in Betracht ziehen.

Den Schweizer kirchlichen Teppichen sei eine kleine Anzahl von Tiroler gewirkten Behängen um 1500 angefügt, die die Sammlung Dr. Figdor besitzt: u. a. aus dem Schloß Mareit Gottvater und fünf heilige Frauen, aus der Kapelle des Schlosses Annaberg im Vintschgau ein Tod der Maria.

Elsaß, Mittelrhein und anderes

Ein vierter Hauptsitz der deutschen Bildwirkerei der Spätgotik war das Elsaß mit Straßburg als Mittelpunkt.[18]) Hier lassen



Abb. 54. Altarvorhang mit Auferstehung, Nolimetangere und Himmelfahrt. Aargau, um 1500. Kunstgewerbemuseum.

besonders viele Nachrichten aus dem 16. Jahrhundert auf einen reichen Besitz der Klöster an einheimischen Bildteppichen schließen, so in Straßburg selbst St. Clara auf dem Wörth, St. Stephan und St. Thomas. In großer Zahl werden „heidnisch stullachen und Kissen, henktücher, rucktuch, geblümt und mit bilden, tapet mit lewen und Vogelwerk usw.“ genannt. Umfangreiche, an Ort und Stelle erhaltene Wandbehänge mit Heiligenlegenden bilden den Ausgangspunkt zur Festlegung weiterer Arbeiten: die Legende der hl. Ottilie im Kloster Odilienberg und in St. Stephan in Straßburg, erstere mit den Wappen der Zorn und Rathsamhausen, die Legende des hl. Adelphus aus der Adelphuskirche, jetzt in der Kirchenfabrik in Neuweiler mit den Wappen von Baden-Burgund, Hanau-Westerburg, Hohenlohe und Lichtenberg. Es schließen sich an die Geschichte der Königin von Frankreich und des ungetreuen Marschalk von 1492 im Germanischen Museum (Abb. 55), ebendort und im South Kensingtonmuseum eine auf denselben Zeichner zurückzuführende Geschichte des Busant und ein schmales Laken mit Jagdszenen und den Wappen der Straßburger Geschlechter Boecklin von Boecklinsau und von Müllenheim im Wiener kunsthistorischen Hofmuseum, letztere durch B. Kurth auf das Elsaß festgelegt, ein Teppich mit einer bekränzten Dame und vier stutzerhaften Herren im Schloß in Mannheim, Bruchstücke in der Sammlung Clemens in München und im Besitz von Herrn Petit de Vauzelles, ausgestellt in Tours 1873. Auf den Anfang des 16. Jahrhunderts weist bereits ein Antependium mit der Kreuzigung und Verkündigung mit dem Wappen der Oberkirch und Blenkel oder Knobloch in St. Johann bei Zabern. Eigentümlich ist einem Teil dieser Schöpfungen die lebhafte Erzählung in einer Fülle neben-, auch übereinander geordneter Bildfelder in kastenartigen Räumen mit durchgeführter Perspektive oder in reicher Baumlandschaft, die eingehende Schilderung des Beiwerks, die großen flachgezeichneten Granatmuster. Die kräftig ausschreitenden Pferde mit lebhaft blickenden Augen kehren öfters wieder. In den schlanken Figuren mit dem knappen Zeitkostüm, den zierlichen Jünglingen und Mädchen der Romandarstellungen findet sich natürlich eine große Verwandtschaft mit den Baseler Minneteppichen der Zeit. Die Kompositionsweise dieser Elsässerteppiche zeigt deutlich die Einwirkung der Holzschnittillustration. In der Durchbildung des Räumlichen gehen sie weiter als alle anderen deutschen Werkstätten.



Abb. 55. Geschichte vom ungetreuen Marschalk. Elsaß 1492. Nürnberg, German. Museum.

Ein anderes Arbeitsgebiet der Bildwirkerei zur Zeit der Spätgotik muß sich weiter stromabwärts am Mittelrhein, vielleicht in Mainz selbst, befunden haben.[19]) Hier entstand wahrscheinlich zunächst das Laken mit der Geschichte einer Jungfrau auf der Suche nach Treue, das aus dieser Gegend stammen soll und jetzt zur Hälfte im South Kensingtonmuseum, zur anderen im Kölner Kunstgewerbe-Museum ist. Sicher gehören hierher zwei schmale Wappenstreifen mit den Wappen von Trier, Hessen, Hanau, Solms, Katzenellenbogen usw.; vor allem zwei ebenfalls aus Friedberg nach Darmstadt gekommene streifenartige Behänge von etwa vier Meter Länge, der eine mit den Wappen von Hanau und Isenburg, der andere mit denen von „Kragau", „ispange" und „eipern", mit einem feingeschwungenen Rankenwerk mit herzförmigen und fünflappigen Blättern, z. T. mit Greifen, Löwen und Hunden als Wappenhaltern aus dem Ende des 15. Jahrhunderts; sie sind als Ausgangspunkte zur Bestimmung der mittelrheinischen Gruppe anzuführen. Genau die gleiche Rankenzeichnung verweist in dieselbe Werkstatt und auf den gleichen Zeichner zwei kleine Laken im Kapitelsaal des Mainzer Domes mit wilden Leuten auf der Hirschjagd (Abb. 56). Ein Bruchstück einer Wiederholung dieser Hirschjagd besitzt unsere Stoffsammlung; es stammt ebenfalls aus Mainz. Von derselben Hand ist im Mainzer Kapitelsaal das Laken mit einer fünfmal wie ein Webmuster wiederholten, in der Färbung wechselnden Jungfrau mit einem Liebesspruch. Der gleiche Zeichner in Verbindung mit der gleichen Werkstatt ist aber auch der Schöpfer des wundervollen größeren Behangs im Kapitelsaal des Mainzer Domes mit Jünglingen, Mädchen und steigenden Fabeltieren zwischen distelartigen langstieligen Ranken (Abb. 57). Die Zeichnung der Fabeltiere macht diese Zuschreibung zweifellos. Leider sind die Wappen dieser letztgenannten Mainzer Teppiche bisher nicht eindeutig zu bestimmen gewesen. Unter den Farben der Werkstatt ist besonders das sonst seltene Gelb zu bemerken. Ferner ist hier anzuschließen ein Streifen mit den Wappen von Hochwesel, Schwalbach, Rolshausen und Buseck, der, ursprünglich in einer Dorfkirche bei Gießen, aus dem Schloß Eisenbach in die Sammlung Figdor gelangt ist. Die Rankenzeichnung zeigt einen ähnlich lebendig-nervösen Duktus wie auf den vorigen Stücken. Die hageren knappgewandteten Typen der Jünglinge des Teppichs im Kapitelsaal in Mainz gehen wieder mit denen der Straßburger und Baseler





Abb. 56 u. 57. Aus Rücklaken im Mainzer Domschatz. Mittelrhein, letztes Drittel 15. Jahrh.



Abb. 58. Susanna und die beiden Alten. Aus dem Susannenteppich. Mainz, um 1500.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.



Abb. 59. Aus der Geschichte des verlorenen Sohnes. Mittelrhein 1517. Berlin, Kaiser Friedrichmuseum.

Minneteppiche zusammen; bei der mannigfaltigen Berührung der Holzschneide- und Stecherkunst der drei rheinischen Vororte der Buchillustration kein Wunder. Unter den mittelrheinischen Wirkarbeiten mit religiösen Gegenständen sind einige primitive Klostererzeugnisse im Museum in Mainz, ein Streifen mit der Bekehrung eines Mädchens und eine Legende der hl. Ursula, ferner ein Antependium mit Passionsszenen in der Marienkirche zu Gelnhausen zu nennen. Verwandte grobe Arbeiten sind einige Wappenborten aus dem Kloster Liebenau in der Wormser Diözese, darunter eine mit den Wappen des Philipp von Wolfskehlen und der Barbara Waldeck von Iben, um 1490, im Freiburger Museum und der ebendort befindliche Marienteppich, der wenigstens im Stil noch auf die 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts zurückweist. Einem in der Gelnhausener Marienkirche befindlichen Marienteppich ist wieder der Stammbaum Christi von 1501 im Mainzer Kapitelsaal verwandt, der aber technisch und künstlerisch fortgeschrittener ist. Die senkrechten kammartig in die Lichtflächen einschneidenden Schußfäden der Schattentöne in Nachahmung der Hachüren der Niederländer sind diesen letztgenannten mittelrheinischen Wirkereien eigentümlich. Eine der hervorragendsten Schöpfungen der deutschen Wirkerkunst, das lange Rücklaken mit den Darstellungen der Geschichte der Susanna in unserer Sammlung ist ebenfalls zunächst nach Analogien mit dem Stammbaumteppich in Mainz von 1501 an den Mittelrhein zu versetzen. Es schildert in sechs Bildern die Geschichte der Susanna, nach dem 13. apokryphen Kapitel Daniels (Abb. 58).[20]) Die Darstellung ist äußerst lebendig, in den Gerichtsszenen und in der Steinigung der Greise von dramatischem Ausdruck. Ungewöhnlich klar ist die Ausgestaltung der reichen Landschaft und der Räumlichkeiten. Die markige, in starken Konturen geführte Zeichnung trägt das Gepräge einer individuellen Künstlerhandschrift in höchstem Maße. Nach den Kopftypen mit dem wirren Haar, nach der energischen, bei aller Zerknitterung klar gezeichneten Faltengebung, nach den stetig wiederkehrenden herabhängenden Stulpenstiefeln, den spielenden Hunden in der Gerichtsszene zu urteilen steht hinter dieser Schöpfung der Hauptkünstler des mittelrheinischen Kunstbereichs, der Urheber des Kalvarienbergs aus Speier im Freiburger Museum und der Passionsfolge in der Mainzer Bildergalerie, den man mit dem Meister des Hausbuchs auf Schloß Wolffegg identifiziert hat. Die stetig wiederkehrenden Stulpstiefel, die spielenden Hunde



Abb. 60. Aus der Geschichte des verlorenen Sohnes. Mittelrhein 1517.
Berlin, Kaiser Friedrichmuseum.

der Gerichtsszene finden sich in dem Kalvarienberg gleichfalls. Die krausverschlungenen Spruchbänder mit denselben verschnörkelten Minuskeln wiederholen sich z. B. auf dem Gothaer Liebespaar. Äußerst kraftvoll ist auch die Färbung des selten gut erhaltenen Stückes; neben dem lebhaft hervortretenden Karminrot im Gewande der Susanna steht vor allem das frische Grün des Rasens und der Bäume, in den übrigen Gewändern findet sich namentlich Braun und Blau, die Architekturen sind grauweiß mit farbigen Teilen.

Bestimmt geht auch das künstlerisch gleich hoch stehende lange Rücklaken mit acht Darstellungen der Geschichte des verlorenen Sohnes von 1517, das vor kurzem von dem Kaiser-Friedrichmuseum erworben wurde, in eine mittelrheinische Werkstatt (Abb. 59, 60). Wie beim vorigen Stück die originelle Erzählergabe des Hausbuchmeisters, die krausverschlungenen Spruchbänder.[21]) Die rundliche Zeichnung, schon Dürers Einwirkung verratend, die reicheren Trachten erklären sich aus der fortgeschrittenen Zeit. Besonders lehrreich offenbart sich diese in der entwickelten Technik: die reiche Verwendung der Seide, z. B. in den gelben Partien, die stärkere Brechung der Gewandtöne (wie die grünlich, rötlich und bläulich schimmernden Seidengewänder), vollends die zartere Abstufung der Übergänge durch feinzahnige Haschüren deuten schon auf einen Zeitpunkt, in dem die niederländische Teppichkunst in Oberdeutschland Fuß zu fassen beginnt.

Von den zahlreichen zerstreuten Stätten Süddeutschlands, die neben diesen fünf Hauptgebieten der Bildwirkerei der Spätgotik in Frage kommen, sei hier noch das Frauenstift St. Walpurgis in Eichstädt genannt. Seine Erzeugnisse sind in größerer Zahl in der fürstlichen Wallensteinischen Sammlung in Maihingen vereinigt. Das beste ist ein Dorsale mit der Geschichte der hl. Walpurgis in sechs Bildern, gestiftet von dem Bischof Johannes von Eich (1445 bis 1464), das die primitive holzschnittartige Behandlungsweise solcher Klosterwerkstätten, abseits vom großen Verkehr, demonstrieren möge (Abb. 61); ein jüngerer Walpurgisteppich, von der Äbtissin Walpurgis von Absberg 1519 gestiftet, lehnt sich völlig an jenes ältere Stück an. Zwei Arbeiten des Klosters sind auch in die Stoffmustersammlung des bayerischen National-Museums gelangt.

Niederdeutschland

Gegenüber dieser stattlichen Reihe süddeutscher Bildteppiche des 15. Jahrhunderts ist das Material in Norddeutschland äußerst



Abb. 61. Geschichte der hl. Walpurgis aus dem Frauenstift St. Walpurgis in Eichstädt um 1450—60. Maihingen, Schloß.



Abb. 62. Aus einem Dorsale mit den zwölf Aposteln. Niederrhein um 1500. Trier, Provinzialmuseum.




Abb. 63 u. 64. Gewirkte Kissenbezüge. Kölnisch um 1500. Kunstgewerbemuseum.

spärlich. Es scheint, daß die Nähe der überlegenen Wirkereibetriebe in den Niederlanden eine ähnliche Ausdehnung und Blüte wie in Süddeutschland nicht aufkommen ließ. Nahezu alle bemerkenswerten spätgotischen Bildwirkereien niederdeutschen Fundortes, die man längere Zeit geneigt sein konnte, für einheimische Erzeugnisse zu halten, haben sich schließlich als französisch oder niederländisch erwiesen. Französische Arbeiten sind der Altarbehang der Kirche zu Hinnenburg in der Uckermark, jetzt im Museum zu Prenzlau, mit figurenreicher Kreuzigung und Nebenszenen, und damit verwandt der figurenreiche Kalvarienberg im Besitz der Familie Sohn-Rethel in Düsseldorf; ferner ein hochrechteckiger Behang mit der Passionsgruppe und einer auf den Grafen Johannes von Neuenahr († 1484) bezüglichen Wappenborte aus der Kirche in Honnef am Rhein, jetzt im Kölner Kunstgewerbe-Museum; ein dreiteiliger Altarbehang mit der Dreifaltigkeit, den hl. Georg und Michael im Rathaus zu Soest; niederländische Arbeiten sind das Antependium mit der Anbetung der Könige in St. Johann in Köln und eine Geburt Christi im Dom zu Erfurt. Möglich ist ja freilich, daß das eine oder andere Stück direkt nach Angaben der Besteller, vielleicht von ausländischen Wanderwirkern an Ort und Stelle gewirkt ist.

Ein am Niederrhein, in Köln selbst, von einheimischen Wirkern gearbeitetes Stück ist aber wahrscheinlich das lange Dorsale mit zwölf Aposteln im Provinzialmuseum in Trier (Abb. 62). Die Figuren zeigen den Stil der spätgotischen Kölner Malerschule in derber Umbildung; auch das Eichrankenmuster des Grundes ist ein am Niederrhein eingewurzeltes Ornament. Sicher kölnisch ist eine Reihe von Stuhlkissen, von denen unsere Sammlung vier, andere das Kölner Kunstgewerbe-Museum besitzt (Abb. 63, 64). Die durch starke Farbenstimmung ausgezeichneten Bezüge sind mit kleinen Figuren — so die Jungfrau mit dem Einhorn, Waldmenschen, auch Hirsche — in einem Kranz von spätgotischem Astwerk mit Distel-, Eichen- oder Ahornblättern verziert. Die Rankenornamente finden sich fast wörtlich in dem bei Peter Quentel in Köln 1527 gedruckten „Neu kunstlich boich daryn C und XXXVIII figuren, wie man der rechtens art Laufferwerk, spanische Stiche mit der nalen vort up der Ramen und op den laden borden wirken sall“. Es handelt sich bei diesen Holzschnitten vornehmlich, wie auch die Titelabbildung schon ankündigt, um Vorlagen für die an einer Abart des Webstuhls in Gold und Seide gewebten Kölner Borten.



Abb. 65. Anbetung der Könige. Aus einem Wandbehang im Dom in Halberstadt. Niedersachsen um 1500.

Endlich ist der große, 1,79 m hohe und 14 m lange Teppich im Chor des Halberstädter Domes mit der Verkündigung an Maria und mehreren Szenen aus der Jugendgeschichte Christi auf rotem, mit Distelranken gemustertem Grunde um 1500 anzuführen (Abb. 65). Mehrere Wirkereien mit Halberstädter Familienwappen aus dem 16. Jahrhundert im Germanischen Museum machen die Übung der Bildwirkerei in Halberstadt in dieser Zeit wahrscheinlich. Urkundliche Erwähnungen von Wirkern in niederdeutschen Städten aus spätgotischer Zeit sind bisher wohl nur aus Lüneburg bekannt geworden; hier liefert 1449 eine Frau Olrick Krusen vierundzwanzig „wrachte“ (gewirkte) Kissen und 1480 solche ein Meister Cord. Erhalten sind aber nur Lüneburger Arbeiten des 16. Jahrhunderts, auf die wir noch zu sprechen kommen.

Das 16. und 17. Jahrhundert

Oberdeutschland

Während des ganzen 16. Jahrhunderts, ja bis zum 30-jährigen Kriege lebte in den oberrheinischen Landschaften, in der Schweiz und im Elsaß, die Tradition der Bildwirkerei der Spätgotik weiter.

Die nordschweizerische, besonders die Baseler Bildwirkerei, bleibt auch jetzt, was den Umfang der Erzeugung betrifft, die fruchtbarste. Der bodenständige spätgotische Dekorationsstil, der hier in den Bildteppichen am Ausgang des 15. Jahrhunderts die kräftigste Ausbildung gefunden hatte, beherrscht auch die Arbeiten der Folgezeit, ohne daß das seit den 20er Jahren aufkommende Renaissanceornament darin etwas Wesentliches ändert. Den Stilverlauf bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts verdeutlichen etwa folgende Stücke: ein Urteil Salomonis von 1514 aus Muri, jetzt in Gries bei Bozen, Pyramus und Thisbe in der Sammlung Iklé in St. Gallen von 1538, ein Laken von 1548 in unserer Sammlung mit einem Landsknecht und einem Mädchen in Frührenaissancetracht vor spätgotischen Distelstauden (Abb. 66); das Paar erscheint doppelt in genauer Wiederholung, wie ein Webemuster; die Anordnung lehnt sich an die gotischen Baseler Liebespaare von der Art der Abb. 51 an. Auch die Verwendung der schmalen Schachbrettborten fand sich schon bei den spätgotischen Arbeiten des Baseler Gebietes. Die flachgezeichneten

Abb. 66. Liebespaar. Basel 1548. Kunstgewerbemuseum.



Abb. 67. Rätsel Salomonis. Basel 1561. Histor. Museum.

Granatapfelmuster der Gewänder, die Distelranke, die Pflänzchen und Hasen am Boden, der Gebrauch des Leinens für das Weiße der lebhaften Augen, die bänderartig zerschnittenen gelbblonden Zöpfe des Mädchens und vieles andere beweisen das Fortleben der örtlichen Überlieferung. Technische Neuerungen sind webeartige Bindungen bei Einzelheiten, zum Beispiel bei den roten weißgesprenkelten Erdbeeren im Grunde, vor allem aber die reiche Verwendung eines dicken Goldfadens aus Messinglahn. Eine Gruppe von etwa drei Dutzend Arbeiten dieser Art läßt sich durch diese stilistischen und technischen Kennzeichen zusammenstellen, darunter Mehreres von Baseler Herkunft oder mit Baseler Wappen. Die besten Arbeiten drängen sich um die Mitte des Jahrhunderts; dazu gehören eine Geschichte Josephs von 1551 im Bayrischen Nationalmuseum, ein Opfer Abrahams von 1553 im Baseler Museum; das Rätsel Salomons von männlicher und weiblicher Art, eine Allegorie, die bereits der Baseler spätgotische Teppich der Sammlung Morgan vorführte, in mehrfachen Varianten, eine von 1561 im Baseler Museum (Abb. 67); eine andere von 1566 aus der Kirche in Kirschkau, jetzt beim Fürsten Reuß j. L., ein nahverwandtes Urteil Salomonis im Züricher Landesmuseum, endlich eine Jungfrau mit dem Einhorn in der Sammlung Iklé. Das Kunstgewerbe-Museum besitzt seit zwei Jahren aus dieser Werkstatt noch einen kleinen Behang mit Christus bei Martha, wo die mit Kugeln und Akanthus besetzte Renaissancearchitektur wie auf den meisten Stücken wiederkehrt. Auch der Papagei, der neben einigen Hasen fast wie eine Werkstattmarke auf den meisten Darstellungen angebracht ist, fehlt hier nicht. Für die Technik der späteren Arbeiten der Reihe ist das Stück besonders lehrreich. Neben den vorwiegenden Seidenfäden ist der dicke Goldfaden aus Messinglahn hier auffallend reichlich verwendet; er ist in kleinen Partien über das ganze Bild verteilt, selbst die Buchstaben sind in Goldfaden eingewirkt; auf den ersten Anblick wird man an gestickte Arbeit erinnert. Überhaupt scheint die freie Art, wie die Fäden ohne deutliche Schlitze durcheinander gewirkt sind, mehr der Führung der Sticknadel zu gleichen; das Fehlen einer klaren, in geschlossenen Flächen gegeneinander abgesetzten Schattierung steigert diesen Eindruck. Die Farben scheinen willkürlich, mehr aus dekorativen Rücksichten über das Bild verteilt. Ihre bunte grelle Haltung, und früher unbekannte Töne — z. B. das blasse Rosa, das Schar-



Abb. 68. Altarvorhang aus einem Zisterzienserinnenkloster. Schweiz (Aargau) 1599. Kunstgewerbemuseum.

lachrot, ein giftiges Grün und ein tiefes Schwarz in der Schürze der Martha und dem Sessel Christi, die unverstandene Schattierung des blauen Gewandes Christi mit braunen Tönen — weisen bereits auf das spätere 16. Jahrhundert. Die Werkstatt läßt sich bis in den Beginn des 17. Jahrhunderts verfolgen. Die Arbeiten werden aber zunehmend roher und stilloser. Das nahe Verhältnis zu Zeichnern von Rang, das der Baseler Wirkerei der Spätgotik zugute kam, war schon seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts gelöst. Als datierte Arbeiten seien noch genannt eine Maria mit Kindern der hl. Sippe von 1573 bei Iklé, eine Gastmahlsszene, Jakob und Esau, aus dem Kloster Muri von 1589, jetzt in Gries, eine Anbetung der Könige von 1597 im Züricher Landesmuseum, und David und Bathseba von 1608 bei Dr. Figdor. Auch in den späteren Arbeiten fehlen weder der Papagei noch Anklänge an die spätgotische Rankenzeichnung. Die Wirkereien verbindet eine enge Stilverwandtschaft mit den nordschweizerischen, meist Züricher Woll- und Seidenstickereien des 16. Jahrhunderts; auch in diesen ist das lange Fortleben der spätgotischen Distelstauden und der schwungvollen Spruchbänder, selbst der spätgotischen Kompositionen, beachtenswert; die steifgezeichneten, plisséartig gefalteten Frauenröcke der Schweizer Renaissancetracht sind ebenfalls in den gestickten Darstellungen typisch. Das Hauptstück ist die große Decke mit neun Darstellungen der Geschichte des Ahasver und der Esther auf der Wartburg. Es kann nach der oben berührten technischen Behandlung, besonders des Goldfadens, der zuweilen wie in der Adam- und Evadarstellung bei Dr. Figdor in mehreren Lagen konturartig die Figuren umzieht, nicht zweifelhaft sein, daß die Schweizer Stickerei mit dieser Wirkerwerkstatt zusammenhängt.

Den Baseler Arbeiten, meist weltlichen oder alttestamentarischen Inhalts, steht eine kleinere Zahl von Dorsalien oder Antependien mit religiös-allegorischen oder neutestamentarischen Darstellungen gegenüber, bei denen man wieder an die Klöster, namentlich die katholisch gebliebenen, als Herstellungsorte denken muß. Ein von 1554 datiertes Antependium in Sarnen in Unterwalden mit den Wappen der Züricher Familien Zoller und Schmid schildert die Maria mit Einhorn im umschlossenen Garten, und zwar in fast genauer Anlehnung an das Antependium aus Lachen von 1480, das auf Seite 106 aufgeführt ist. Aus dem Jahre 1600 stammt bereits das ebenfalls noch gotisierende Antependium

aus dem Kloster Rathausen im Kanton Luzern mit dem Wappen der Anna Hartmann und des Kanonikus Petrus Emberger (Züricher Landesmuseum): die Anbetung des Kindes und ein hl. Mönch, jederseits in altertümlicher Weise vor geranktem Grunde; die Ranken selbst zeigen Renaissanceornamente. Andere klösterliche Wirkarbeiten aus dieser Zeit sind im Museum in St. Gallen (1611). Das Kunstgewerbemuseum besitzt einen Altarbehang mit den drei Frauen am Grabe vor lichtblauem Grunde mit dem Datum 1599 auf dem Spruchband, der ebenfalls eine Klosterarbeit der nördlichen Schweiz ist (Abb. 68). Nach den Distelranken der Seitenborten, in denen das Ordenswappen und die Hausmarke nebst Krummstab einer Zisterzienser-Äbtissin sitzen, und nach der Figurenzeichnung würde man hier ohne Kenntnis des Datums auf eine spätgotische Arbeit vom Anfang des 16. Jahrhunderts schließen. Die grobe Wirkarbeit aber, mit der völlig unverstandenen Behandlung der Modellierung, z. B. beim braungelben rotmodellierten Gewande des Engels, verknüpft das Stück mit den gotischen Nachzüglern der nördlichen Schweiz. Es hat mit diesen noch folgende technischen Merkmale gemein: Verwendung von dicken Goldfäden in den Umrissen, Anwendung von stickereiartiger Wirkarbeit, z. B. in den Konturen der Distelborte, wo der Faden nahezu reliefartig aufliegt, webeartige Bindungen; so sind die Nimben mit goldenen und gelben Fäden in einer Art Leinwandbindung hergestellt; unter den Wollfäden, die auf der Rückseite noch ihren alten Glanz haben, fallen wieder die karminroten und rosafarbenen Töne auf.

Bei den elsässischen Bildteppichen läßt sich in ähnlicher Weise ein Haften an der Überlieferung verfolgen.[22]) Ein der Jahrhundertmitte angehörendes Antependium, Gottvater mit dem Leichnam Christi nebst der hl. Maria, Andreas, Jakobus d. Ä., Barbara und Salomo darstellend, mit den Wappen der Zorn und Museler in St. Johann bei Zabern mit Granatapfelmuster im Hintergrunde, ebendort ein Urteil Salomonis von 1545 mit den Wappen der Amalie von Oberkirch, die von 1527 bis 1568 Äbtissin des Benediktinerinnenklosters in Zabern war, und ein mit den Wappen derselben Stifterin versehener Altarbehang mit der hl. Maria, Barbara, Katharina und Johannes d. T. halten in der frieshaften Aufreihung der Figuren, den Blumenstaketen der Hintergründe am spätgotischen Stil fest. Eine Wappendecke mit den Allianzwappen der elsässischen Herren Wilhelm und Ludwig Bock von Blaes-

heim und der Ursula Wetzel von Marsilien im Besitz des Grafen von Berckheim von 1589 zeigt reine Renaissanceformen, doch die krause Zeichnung der Helmdecken vertritt den neugotischen Stil vom letzten Viertel des 16. Jahrhunderts, der im Elsaß besonders auffallend durch das Ornamentwerk Wendel Dietterlins illustriert wird. Zeugen dafür sind eine Reihe von Passionsszenen, die, wie es scheint, in Straßburg von 1592 bis 1608 nach den Dürerschen Holzschnitten von 1511 gewirkt sind (Abb. 69).*) Eine Auferstehung mit dem ersteren Datum ist in der Privatkapelle des Bischofhofes in Straßburg, die Ausgießung des hl. Geistes, die Kreuztragung und die Kreuzaufrichtung von 1600 im Besitz Dr. Müller Schirmers in Mühlhausen i. E., sechs Stücke aus dem Nachlaß des Domprälaten Schneider sind nach Neuyork gelangt, datiert 1592, 1595 und 1600, ein Einzug Christi von 1603 ist im Schloß in Maihingen und ein dreiteiliger Altarvorhang mit Passionsszenen von 1608 endlich in der Pfarrkirche in Gengenbach im Kreise Offenbach, der damals zum rechtsrheinischen Besitz des Bistums Straßburg gehörte. Die meisten Stücke sind mit zwei noch ungedeuteten Wirkermarken versehen. Die hochrechteckigen Bildfelder sind mit Frührenaissancesäulen eingefaßt und oben durch Spruchbänder abgeschlossen, deren kraftvolle verschnörkelte Fraktur den urwüchsigen Charakter des deutschen nachgotischen Stils ausspricht. Bei den figürlichen Teilen handelt es sich aber nicht eigentlich um ein Nachleben der Spätgotik, das in den Baseler Wirkarbeiten zu beobachten ist, sondern um eine Wiederaufnahme der älteren deutschen Kunst, das z. B. zu gleicher Zeit in dem Dürerkultus Kaiser Rudolfs II. hervortritt. Es erklärt sich so der stilistische Widerspruch zwischen der dekorativlinearen Dürerschen spätgotischen Zeichnung und der bildmäßig weichen, aus dem Helldunkelstil der Zeit empfundenen Modellierung, wonach einem diese zweifellos alten Wirkarbeiten auf den ersten Blick als Fälschungen erscheinen könnten. Weitere Beispiele der neugotischen Stilrichtung in der Bildwirkerei des südwestlichen Deutschlands in dieser Zeit sind ein farbenbuntes langes Dorsale mit Passionsdarstellungen in der Sakristei des Freiburger Münsters und ein Christus am Ölberg in der Sammlung der Frau Feist in Wannsee. Beide nehmen den Stil Schongauers auf; der Ölberg berührt sich in der Ausführung mit den auf Seite 126 beschriebenen klösterlichen Arbeiten der Nordschweiz.

*) Abb. 69, Einzug Christi, bei Herrn Dr. Weiler, Charlottenburg.

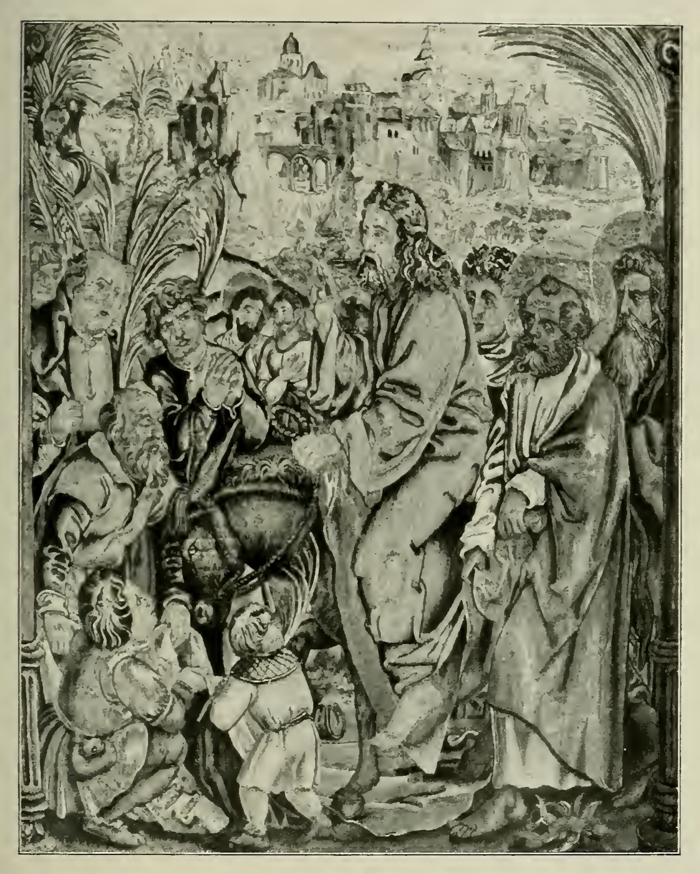


Abb. 69. Einzug Christi nach Dürers Holzschnitt. Straßburg um 1600.
Charlottenburg, Sanitätsrat Weiler.

Ein nach dem Dalbergwappen an den Mittelrhein, in die Wormser Gegend zu verweisendes langes Laken mit sechs Darstellungen von Weiberlisten und der Jahreszahl 1540 in der Kunsthandlung Bernheimer in München zeigt recht deutlich trotz der reichen Renaissancearchitektur in der eckigen linearen Behandlung und der groben strähnenartigen Verzahnung der Töne das Rückständige der Bildwirkerei auch in dieser Gegend. Dargestellt sind Esther und Ahasver, Susanna im Bade, Salomons Götzendienst, Judith und Holofernes, Simson und Delila, Adam und Eva.

Im Gegensatz zu diesen Erzeugnissen der heimischen Überlieferung erscheinen in Süddeutschland um die Mitte des Jahrhunderts die Bildteppiche im reinen Renaissancestil. Sie sind von größter Seltenheit und sicher wohl sämtlich von eingewanderten Niederländern gewirkt worden. Seit den 40er Jahren des 16. Jahrhunderts gewann nämlich die niederländische Bildwirkerei, die bereits am Ende des 15. Jahrhunderts in Nürnberg und Augsburg vereinzelt aufgetreten war, einen wachsenden Einfluß in Deutschland. Den früher genannten Teppichen, die in Brüssel nach Nürnberger Kartons entstanden, sei an dieser Stelle ein vor kurzem von dem Kaiser-Friedrich-Museum erworbener Teppich mit der Bekehrung Pauli angeschlossen, der zweifellos ebenfalls in Brüssel nach einem Karton des Straßburger Malers Hans Baldung Grien um 1520 gearbeitet worden ist (Abb. 70). Die rein bildmäßige Behandlung der Szene vor tiefblauem, fast schwärzlichem Gewitterhimmel, die reichlich angewandte helle Seide, die Blumen der Borte bekunden den niederländischen Charakter unzweideutig. Mit der einheimischen Tradition der schmalen dekorativen wollgewirkten Laken finden sich keinerlei Berührungspunkte. Die oberrheinisch-schwäbischen Besteller, deren Wappen die Borte zieren, haben offenbar einen Baldungschen Karton zur Ausführung nach Brüssel gesandt. Historisch merkwürdige Teppiche in Süddeutschland, die unmittelbar aus den Niederlanden eingeführt wurden, sind u. a. die Wappenteppiche des Kardinals Albrecht von Brandenburg von 1521, von denen der Mainzer Dom einen Rest besitzt, ferner die Wappenteppiche mit Blumenkränzen im Tucherschlößchen in Nürnberg, die die Tucher 1545 in Mecheln herstellen ließen. Das Vorbild Kaiser Karls V. regte jetzt die deutschen Fürsten dazu an, große Folgen mit historischen Darstellungen aus ihrer eigenen oder der Geschichte ihres Hauses in den Niederlanden wirken zu lassen. Der Kurfürst Ludwig V. von der



Abb. 70. Bekehrung Pauli. Brüsseler Arbeit nach H. Baldungs Zeichnung um 1520.
Berlin, Kaiser Friedrichmuseum.

Pfalz († 1544) ließ seine Kriegstaten, der Markgraf Heinrich von Nassau, Statthalter der Niederlande, ließ Darstellungen der Mitglieder des Hauses Nassau für das Schloß Dillenburg in Arras herstellen usw. Erhalten sind noch im bayrischen Nationalmuseum die großen Tapeten, die Kurfürst Ottheinrich von der Pfalz für Schloß Neuburg seit 1540, wie jetzt wohl zweifellos ist, in Brüssel selbst wirken ließ: vom Jahre 1540 stammt ein genealogischer Teppich mit dem Wappen seiner Großmutter Hedwig von Polen, aus dem Folgejahre ein Teppich zur Erinnerung an seine Jerusalemfahrt, vom Jahre 1558 endlich mehrere genealogische Teppiche, deren archaisierende Wappenhalter für deutsche Vorzeichnungen sprechen. Der Nördlinger Maler Mathias Gerung, dem man die Entwürfe für diese Teppiche zugeschrieben hat, dürfte dabei nicht mehr als einfache Skizzen nach Angaben des Herzogs als Unterlagen für die Kartonzeichner geliefert haben. Die Borten tragen deutlich die Herkunft der Teppiche aus Brüsseler Werkstätten zur Schau. Brüsseler Erzeugnisse sind auch die ebenfalls aus Neuburg ins Nationalmuseum gekommenen Tierszenen nach Ovids Metamorphosen, die von Fr. Hofmann veröffentlichte, im Kunsthandel aufgetauchte Beschießung Laufens am Neckar aus einer 1543 für Ottheinrich gewirkten Folge von Kriegstaten seines Bruders Philipp und endlich das lebensgroße Bildnis des Pfalzgrafen Philipp in reichbebuschter Landschaft, das aus Neuburg auf die Münchner islamische Ausstellung gelangte und zum Überfluß die Brüsseler Marke tragen soll.[23])

Dagegen sind die in Süddeutschland selbst von wandernden Niederländern gewirkten Teppiche spärlich.[24]) Am frühesten siedelten sich Niederländer, wie schon angedeutet, in Nürnberg an. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts tritt daneben Frankfurt und das Maingebiet; die Stadt selbst wurde Stapelplatz für Teppiche. Als ein schönes Stück der reinen süddeutschen Frührenaissance ist die Tischdecke mit den Wappen des Ogier von Melem und der Kathrina Brun von Brunfels mit der Jahreszahl 1547 im Besitz des Majors von Zemen voranzustellen (Abb. 71).*) Die Eheleute gehören beide Frankfurter Geschlechtern an; vielleicht, daß der Frankfurter Porträtmaler Conrad von Kreuznach, der Meister der Holzhausenbildnisse, die Zeichnung zu dem Werke geliefert hat; denn verwandte Wappenmalereien kommen auf der Rückseite seiner Porträts vor. Die Lorbeerfestons, die die Wappen ein-

*) Abb. der deutsche Herold 1902.



Abb. 71. Gewirkte Tischdecke. Mit Wappen von Frankfurter Geschlechtern 1547.
Bes. Major von Zemen.

rahmen, die Akanthusborten, die Schrifttafel, die mit Quasten verzierten Lambrequins und der auf dem Stundenglas schlafende Putto zeigen die klaren klassischen Formen der süddeutschen Renaissance, die von dem Kreise Peter Flötners und Hans Sebald Behams von Nürnberg aus Verbreitung fanden. Die malerische Durchbildung hebt diese Arbeit scharf von dem dekorativen Stil der einheimischen Erzeugnisse ab. Hier begegnet bereits die in den Teppichen der deutschen Spätrenaissance häufig wiederkehrende Eigentümlichkeit des Schlagschattens im Grunde. Auch das lange Laken mit der Geschichte des Hundes von Montargis mit der Jahreszahl 1554, ein weiteres bedeutsames Stück der süddeutschen Renaissance, ist wahrscheinlich von eingewanderten Niederländern nach einer Zeichnung aus dem Beham-Soliskreise, vielleicht in Frankfurt selbst, gefertigt worden. Dieser 5½ Meter lange Behang ist 1884 aus der Sammlung Fau in die Leipziger Sammlung Felix übergegangen, seit deren Auflösung er nicht mehr nachzuweisen ist. Am oberen Rande sind zwei offenbar süddeutsche Wappen angebracht, der untere Rand wird von einer zweizeiligen süddeutschen Inschrift in Antiqua, die den Inhalt erzählt, eingefaßt. Die starke Tiefenwirkung, zum Teil durch Pilaster und Säulenarchitekturen, unterscheidet diese Szenen von den stets doch flach wirkenden Darstellungen der einheimischen Wandlaken, wie sie uns in dieser Zeit noch am Oberrhein und in Basel entgegentraten. In den Anfang der Spätrenaissance versetzt uns der mainfränkische, 3,40 m hohe und 7,70 m breite Bildteppich mit der Familie Echter von Mespelbrunn im Besitz des Grafen zu Ingelheim und Echter in Bamberg, um 1565 entstanden (Abb. 72). Er stammt aus dem Schlosse Mespelbrunn im Spessart und ist durch die Ausstellung von Bildwirkereien im städtischen Kunstgewerbe-Museum in Leipzig 1907, die zuerst die Aufmerksamkeit auf die Bildteppiche der deutschen Renaissance gelenkt hat, bekannt geworden. Zu den Seiten eines Brunnens stehen links Peter Echter und seine fünf Söhne, rechts die Mutter Gertraud von Tingen und ihre vier Töchter. Ein Geländer mit Rosen schließt die Szene gegen die hügelige Hintergrundlandschaft ab. Deutsche Inschriftbänder mit moralischen Sinnsprüchen und den Namen der Dargestellten und die Ahnenwappen bekunden die örtliche Entstehung des Entwurfs, wie ja auch die Porträts, unter denen der 1545 geborene Julius Echter, der spätere berühmte Würzburger Fürstbischof (1573—1619), im



Abb. 72. Aus dem Echterteppich aus Schloß Mespelbrunn um 1565.
Bes. Graf zu Ingelheim, Bamberg.

Alter von 19 Jahren dargestellt ist. Aber worauf schon das große Format und die klassische schmale Ornamentborte hindeuten, ist die Ausführung in einer wandernden Niederländerwerkstatt zu suchen. Der Teppich gehört wie die später zu nennenden niederdeutschen Erzeugnisse der Art in die Reihe der genealogischen, historischen und Porträtdarstellungen, zu denen die Bestellungen Carls V. die Anregung gegeben haben. Das spanische Kostüm auf dem Echterteppich verdient Beachtung.

Am Ende der 60er Jahre steigerte sich die Auswanderung der niederländischen Wirker infolge der Religionskämpfe und der Verfolgungen des Herzogs von Alba. Eine niederländische Wirkerkolonie siedelte sich in Frankenthal in der Pfalz unter Friedrich III. († 1576) an und blühte bis 1604. Auch am Stuttgarter Hof erscheinen niederländische Tapetenwirker, darunter im Jahre 1566 Jakob de Carmes. Für Albrecht V. von Bayern, der sich mit dem Plan trug, eine Manufaktur in München zu gründen, kaufte Hans Fugger Tapeten in Antwerpen. Einen flandrischen Wappenteppich mit den Wappen seines Nachfolgers, Wilhelms V. von Bayern, von 1578 bewahrt das bayerische Nationalmuseum. Maximilian von Bayern endlich, ein leidenschaftlicher Tapetensammler, der zunächst in Frankenthal, Antwerpen und Venedig Einkäufe machen ließ, berief im Jahre 1604 den Wirker Jan van der Biest aus Brüssel zur Begründung einer Manufaktur in München, die aber nur bis 1615 bestand. Sie wirkte die großen im Nationalmuseum hängenden Folgen der Monate, der Jahreszeiten und der Kriegstaten Ottos von Wittelsbach nach Kartons des Niederländers Peter Candid, die im Zusammenhang der Brüsseler Spätrenaissance noch betrachtet werden. Während die einheimische, an das schmale Lakenformat gewöhnte Bildwirkerei Oberdeutschlands im allgemeinen, wie so viele Zweige der bürgerlichen und kirchlichen Kunst, bis zum Beginn des 30jährigen Krieges sich von dem dekorativen Flächenstil der Spätgotik nicht lossagen konnte und wollte, waren die von den Fürsten zur Ausstattung ihrer Prunkgemächer im Renaissancegeschmack bezogenen niederländischen Tapeten mit der Malerei zusammen zu immer größerer Bildmäßigkeit fortgeschritten.

Niederdeutschland

In Niederdeutschland, dem in der Spätgotik ein so ausgedehnter einheimischer Betrieb fehlte, wie ihn Oberdeutschland auf-

weist, treten erst in dem Jahrzehnt zwischen 1540 und 1550 einige Bildwirkerwerkstätten auf, die nun aber sämtlich auf eingewanderte Niederländer zurückzuführen sind. Die große Zahl niederländischer Teppiche der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts in niederdeutschen Kirchen spricht für die Abhängigkeit Niederdeutschlands von der niederländischen Bildwirkerei bereits in dieser Zeit. Hervorragende Zeugnisse sind die in Brüssel gewirkten Chorbehänge mit Ortspatronen vor Blumengrund von 1521 im Xantener Dom und zwei prächtige Dorsalien mit lebensgroßen Heiligen unter spätgotischen Bogenstellungen aus dem Goslarer Dom in der Burg Dankwarderode. Ein kaiserliches Statut von 1544, das die Teppichwirkerei in den Niederlanden außerhalb bestimmter Städte verbot, scheint neben den religiösen Wirren die jetzt beginnende Auswanderung der niederländischen Handwerker nach Deutschland befördert zu haben. Im Jahre 1550 erscheint zuerst ein niederländischer Teppichmacher am Hofe des Kurfürsten Moritz von Sachsen in Dresden, von dem er eine Folge seines Türkenzuges in Auftrag erhielt. Das Vorbild Karls V. scheint die norddeutschen Fürsten zu gleicher Zeit, wie die süddeutschen, in der Teppichliebhaberei angeregt zu haben. Im Jahre 1545 tritt in Sachsen Seeger Bombeck auf, dessen Schöpfungen von Kurzwelly entdeckt und zusammengestellt worden sind.[25]) Nach der sorgfältigen Technik seiner Arbeiten, namentlich dem reichen Aufwand von Seide-, Gold- und Silberfäden, wie auch nach den Fruchtschnüren seiner Borten ist er unmittelbar aus einer Brüsseler Werkstatt unter Orleys Einfluß hervorgegangen. Er arbeitete in Leipzig für den Rat und in Weimar und an anderen thüringisch-sächsischen Fürstenhöfen und ist bis 1557 nachweisbar. Die Zeichnungen lieferten ihm einheimische Meister, Leipziger Schüler Lucas Cranachs, wie Hans Crell und vielleicht der Hofmaler Veit Thieme u. a. Die zugrunde liegenden deutschen Kartons verleihen den Bombeckschen Wirkereien ein von den niederländischen abweichendes Gepräge. Als deutsche Eigentümlichkeit sind das Hervorkehren des Zeichnerischen und Plastischen, ein derber, aber individueller Charakter zu beobachten. Neben Bildnissen Karls V. von 1545 im Dresdener Schloß, der Kaiser in halber Figur, ganz geharnischt, in einer Bogenstellung von buntem Marmor (Abb. 73), Martin Luthers von 1546 im Besitz des Freiherrn von Friesen, ausgestellt im Dresdener Kunstgewerbemuseum, der Standfigur des Bruders des Kurfürsten Moritz, des

Herzogs August von Sachsen von 1550 im Handel, sowie einer Tischdecke mit dem Leipziger und kursächsischen Wappen und naturalistischem Blumendekor von 1551 im Leipziger Kunstgewerbe-Museum fertigte er Wandbehänge mit religiösen Darstellungen. Der bemerkenswerteste, aus dem herzoglich-altenburgischen Schlosse Eisenberg stammend, im Museum von Altenburg, ist eine Allegorie auf die Reformationskämpfe nach Hans Sachsens Lied, „die wittenbergische Nachtigall" (Abb. 74). Die Mitte des langen Lakens nimmt die Auferstehung Christi ein, links ist das Gespräch der Vögel in einem dichten Gebüsch, rechts kniet Martin Luther, von drei Kardinälen mit Wolfskrallen angegriffen. Das Figürliche steht dem Stile Lucas Cranachs besonders nahe, während die Borte direkt aus einem Brüsseler Teppich entlehnt erscheint. Die Reformation ist übrigens mehrfach zum Gegenstand der Darstellung auf niederdeutschen Wirkteppichen gemacht worden. Merkwürdigerweise spielen schon Teppiche bei einem Hauptereignis der Reformation eine Rolle, bei der berühmten Disputation Luthers mit Dr. Eck in Leipzig. Die Rednerpulte der beiden Disputanten waren hier, nach Ranke, das eine mit einem heiligen Martin, das andere mit dem heiligen Georg behängt. Aus der Gebetskammer des Herzogs Christian im Schloß Eisenberg stammt auch der gleichfalls noch in herzoglich-altenburgischem Besitz befindliche Fries mit dem wahren Bildnis Christi, den Bombeck 1551 an den Rat in Leipzig lieferte. Als letztes Werk Bombecks sei das ehemals über dem Richterstuhl aufgehängte Urteil Salomonis mit fast lebensgroßen Figuren von 1557 im historischen Museum des Leipziger Rathauses genannt. Die Säulenhalle und die weit nach hinten gedehnte Landschaft mit der Ansicht Leipzigs im Hintergrunde, zeigen hier wieder eine in der älteren deutschen Bildwirkerei ungewöhnliche tiefe bildmäßige Perspektive, wie sie in Süddeutschland zuerst in der fast gleichzeitigen, im Beham-Solis-Stil gezeichneten Geschichte des Hundes von Montargis von 1554 wahrzunehmen ist. Die Mehrzahl der Teppiche ist S. B. signiert. Im Anschluß an Bombeck hat die Bildwirkerei in den thüringisch-sächsischen Gebieten bis in die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts fortgeblüht. Aus diesem Zusammenhang sind bemerkenswerte Arbeiten ein ungefähr quadratischer Teppich im Dom zu Erfurt mit Christus und den unschuldigen Kindlein, mit Wappen und deutschen Inschriften; die Säulenarchitekturen in grober gelbblauer Marmo-



Abb. 73. Seeger Bombeck, Bildnis Carls V. 1545.
Dresden, Schloß.

rierung; ein kursächsisches Wappen von 1559 mit der Bezeichnung E. W. im Rathaus zu Delitzsch; dann ein Altarvorhang aus dem Augustinerkloster in Gotha im dortigen herzoglichen Museum mit den Wappen des Hermann Breithaupt und der Dorothea von Greffendorf (Abb. 75). Dargestellt ist Christus und die zwölf Apostel in bunten Farben, vor einem grellen, rot-, gelb- und blaugestreiften Himmel; ferner ein friesartiger Behang mit den Wappen des Herzogs Johann Wilhelm von Sachsen und seiner Gemahlin Dorothea Susanna Pfalzgräfin bei Rhein von 1590 auf der Wartburg mit weiblichen Tugenden und Blumenstauden auf blauem Grunde, Tulpen, Rosen, Wasserlilien, Georginen usw., endlich ein großer Rudolstädter Wappenteppich von 1621 im Schloß zu Sondershausen mit wilden Männern und Engeln. Ausführliche belehrende Inschriften in deutlicher Antiquaschrift sind für diese Arbeiten bezeichnend. Je weiter diese Schöpfungen sich von der Bombeckschen Tradition entfernen, desto härter, derber und bunter ist die Ausführung. Dieser Vorgang läßt sich allenthalben in der niederdeutschen Wirkerei der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts verfolgen. Die niederländischen Wirker werden nicht nur durch die Kartonzeichner in deutschem Sinne beeinflußt; der längere Aufenthalt in der neuen Heimat fern der Tradition prägt ihrer Arbeit von selbst einen provinziellen Stil auf; es fehlen ihnen die feinen Farbtöne, die die Brüsseler Färbereien den Wirkern lieferten; endlich werden ihre Werkstätten durch einheimische Arbeitskräfte fortgeführt.

Der Stilweise Bombecks um 1550 schließt sich das Hauptwerk der Renaissancebildwirkerei Niederdeutschlands, der Croyteppich der Universität Greifswald, an. Er ist im Jahre 1554 von dem, seit 1551 von dem Herzog Barnim XI. von Pommern in Stettin angestellten Niederländer Peter Heymanns gewirkt worden (Abb. 76).[26] In ganzen Figuren erscheinen die Mitglieder des sächsischen und pommerschen Fürstenhauses, in ihrer Mitte Martin Luther auf der Kanzel; auf den Seiten Melanchthon und der pommersche Reformator Buggenhagen. Man erblickt in enger Anlehnung an Cranachsche Porträts Johann Friedrich den Großmütigen von Sachsen, seinen Oheim Friedrich den Weisen und seinen Vater Johann den Beständigen nebst Gemahlinnen und Kindern, auf der anderen Seite Herzog Georg von Pommern, den Gründer der Reformation in Pommern, dessen Bruder Barnim X. und seinen Sohn Philipp I. von Wolgast mit seinen Kindern und

Abb. 74. Seeger Bombeck, Reformationsteppich um 1550. Rechte Seite. Altenburg. Museum.



Abb. 75. Christus und die Apostel. Thüringen, 2. Hälfte 16. Jahrh. Gotha, Museum.

seiner Gemahlin Maria von Sachsen, der Stammutter des späteren pommerschen Fürstenhauses. Sie war eine Schwester Johann Friedrichs und wurde im Jahre 1536 mit Philipp durch Luther in Torgau vermählt. Zur Erinnerung an den im Jahre 1554 erfolgten Tod Johann Friedrichs ließ Herzog Philipp den Teppich für den Hof in Wolgast anfertigen. Die Borte mit Lorbeerstab und Blattbündeln zeigt wiederum die Brüsseler Werkstattüberlieferung. In dem Nachlaßinventar Philipps († 1560) werden an „Tapezereien" noch genannt: eine Pilgerfahrt Herzog Bogislaws zum hl. Land und „eine Taufe Christi mit den sächsischen und pommerschen Herren, auch der Gelehrten Contrafey, zu Stettin gemacht". Im Jahre 1566 wird ein Simon von Kalleberge als Tapetmacher in Stettin eingetragen. Bis zum Erlöschen des pommerschen Herzogshauses im Dreißigjährigen Kriege waren hier Teppichwirker tätig.

Den sächsischen und pommerschen Fürsten schließen sich als Beförderer niederländischer Bildwirker um die Mitte des 16. Jahrhunderts noch die Herzöge von Preußen, die Herzöge von Mecklenburg und die Landgrafen von Hessen-Cassel an. Am Hofe Herzog Albrechts von Preußen in Königsberg erscheinen seit 1545 Teppichmacher, im Jahre 1559 ein Caspar von Craynest, 1560 ein Remigius Delator, der über Danzig kam und einen Teppich mit König Saul und den Wappen des herzoglichen Paares u. a. wirkte.[27]) Am landgräflich-hessischen Hofe in Cassel werden seit 1544 gewirkte Rücktücher mit hessischen und sächsischen Wappen, darunter eines mit dem Wahrspruch Philipps des Großmütigen, genannt.[28]) Im Jahre 1542 wird hier ein Vertrag mit Rochus de Clerik von wallonischer Herkunft geschlossen; 1566 wird ein Franz Steinbach von Audenarde als Teppichmacher vom Landgrafen Philipp bestellt. Er fertigte Wappendecken, Tierhetzen, alttestamentarische Darstellungen in Seide, Gold und Silber. Im Jahre 1621 erhielt ein Tapetenfabrikant Marot vom Landgrafen Philipp den Auftrag, Tapeten mit Philipps Taten zu wirken. Am mecklenburgischen Hofe in Wismar arbeitet von 1560 bis 1566 ein Johann von Ophorn, darunter einen Teppich „Esau und Jakob" und ein jüngstes Gericht.[29]) Das großherzogliche Museum in Schwerin besitzt u. a. eine quadratische Spieldecke Herzog Heinrichs des Friedfertigen mit dessen Wappen und Flechtwerk in der Bordüre und ein mecklenburgisches Wappen um 1570, die wahrscheinlich von diesem Niederländer gewirkt sind. Bevor

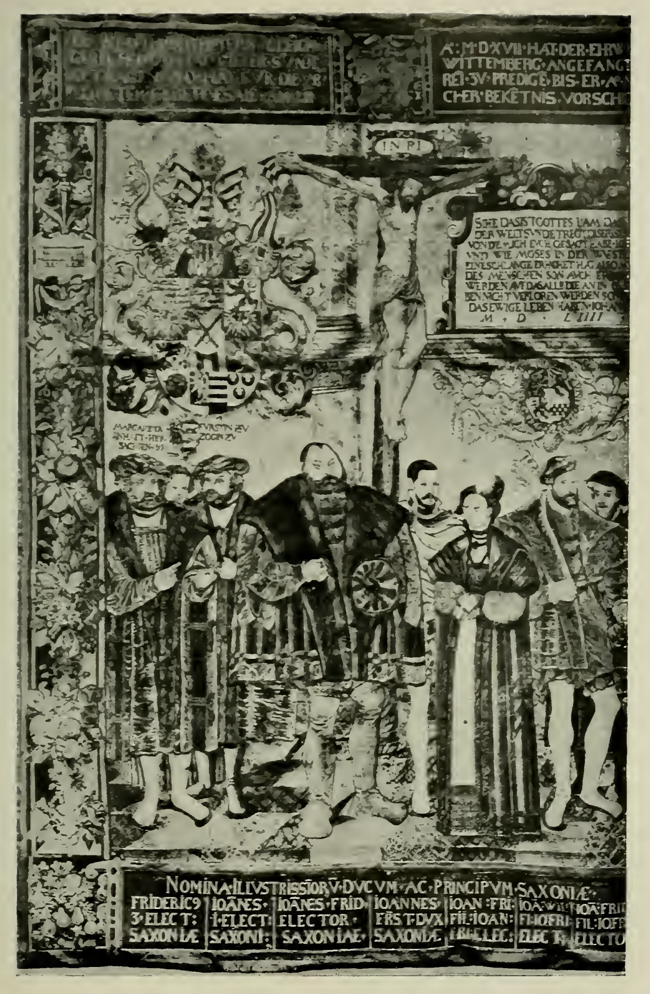


Abb. 76. Croyteppich. Linke Hälfte.
Arbeit des Niederländers P. Heymanns in Stettin 1551.
Greifswald, Universität.

wir die weiteren Arbeiten dieser mecklenburgischen Werkstatt und ihrer Nachfolger betrachten, sind noch einige vereinzelte niederdeutsche Renaissanceteppiche zu nennen.

Dem Frührenaissancestil der Bombeckteppiche und des Croyteppichs gehört ein auf das östliche Westfalen weisender Teppich mit der sogenannten Rochlitzer Hochzeit und der Jahreszahl 1548 an, den das Kunstgewerbe-Museum im Jahre 1913 erworben hat (Abb 77).[30]) Durch die Wappen der Wendt und Saldern ist er als eine Stiftung des in diesem Jahre verstorbenen lippischen Staatsmannes, des Drosten Simon von Wendt zu Varenholz zu bestimmen. Die Darstellung des Fackeltanzes und Festgelages soll sich auf ein in der Geschichte des schmalkaldischen Krieges denkwürdiges Ereignis beziehen, auf das Hochzeitsmahl, das die Landgräfin Elisabeth von Thüringen-Rochlitz dem Markgrafen Albrecht Alcibiades von Brandenburg-Culmbach, dem berüchtigten Parteigänger Karl V., im Jahre 1547 anrichtete, wobei dieser und seine Leute von dem Kurfürsten Johann von Sachsen überfallen und gefangen wurden. Ein Geschehnis, das von den Anhängern der evangelischen Sache mit Jubel aufgenommen wurde. Für die Richtigkeit dieser Tradition sprechen die schwarz-weißen Hohenzollernschildchen in den Mantelschließen der drei Trompeter auf dem Musikerbalkon rechts, das jüngste Gericht, das in Anlehnung an Dürers Holzschnittpassion über dem grünen Vorhang an der Wand gemalt erscheint und endlich der Umstand, daß Simon von Wendt ein Beförderer der Reformation war. Der langbärtige Herr rechts wäre dann der Markgraf selbst, der allerdings nicht wie hier einen dunkelbraunen, sondern einen roten Bart hatte. Die Tänzerpaare sind der Kupferstichfolge Aldegrevers von 1539, den großen Hochzeitstänzern, entlehnt, nur ist die Tracht abgeändert, im Sinne der geschlitzten und gepufften spanischen Tracht, die in der Spätzeit Karls V. in Deutschland eindrang und auf dem Echterteppich schon begegnet ist. Die steiffaltigen Glockenröcke der Frauen finden sich in den späteren Bildern der Cranachschule und der tom Rings in Münster.*) Das Brautpaar und der Herr mit dem Krummsäbel sind nach den Holzschnitten der Hochzeitstänzer von Schäuffelein (1530), die auch Aldegrever für seine Folge benutzte, gezeichnet. In der altertümlichen Steigung des

*) Nach der Tracht scheint nicht ausgeschlossen, daß der Teppich wenigstens zehn Jahre nach dem Datum 1548, somit als Erinnerungsdenkmal an das Ereignis, entstand.



Abb. 77. Teppich mit der Rochlitzer Hochzeit. Niedersachsen 1548.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Fliesenbodens, in der harten, etwas unbeholfenen Umrißzeichnung, in dem Fehlen einer Borte, in der bunten grellen Färbung kommt der deutsche Kartonzeichner wieder zu Wort, während die Technik, die feine kammartige Durchführung der Modellierung wieder die Herkunft des Wirkers aus einer niederländischen Werkstatt zweifellos macht.

Am nächsten kommt diesem Teppich ein langer Wandbehang mit der Geschichte des Tobias und den Wappen des Lüneburger Senators Ditericus III. von Döring († 1570) und der Ilsabe von Witzendorff (vermählt 1536) und dem Datum 1559, den vor wenigen Jahren das Kestnermuseum durch den Handel aus einer französischen Kirche erworben hat (Abb. 78). Die bunte, vorherrschend gelbe und braune Farbengebung, die etwas weichliche Zeichnung, die tief nach hinten führenden Pilasterarchitekturen, die marmorierten korinthischen Trennungssäulen klingen deutlich an die westfälisch-niedersächsische Malerei der Zeit, besonders an die tom Rings an. In ähnlicher Weise erzählt schon das flachgeschnitzte Relief einer Lüneburger Truhe von 1545 im Hamburger Kunstgewerbe-Museum, ein frühes Beispiel der den Bildteppichen verwandten niederdeutschen Truhenwände der Spätrenaissance, die Legende des Tobias. Die braune Umrißzeichnung, die farbiggemusterten Fliesenböden, die zackenartigen Streifen, die die Marmorierung andeuten, und die in senkrechten Zähnen ineinandergreifenden Farben der Modellierung führen die Vergröberung der niederländischen Wirktechnik in einem fortgeschrittenen Stadium vor Augen. Die Rücklaken mit der Geschichte des Massinissa und der Sophonisbe im Lüneburger Rathaus sind wahrscheinlich kein einheimisches Erzeugnis, sondern mittelfranzösische Arbeiten, aus der Marche, wie sie häufig in Deutschland bestellt wurden. Ebenfalls französisch ist vielleicht der aus einer französischen Kirche (Lurcy Lévy) stammende, vor wenigen Jahren in das Kestnermuseum gelangte hochrechteckige Behang mit der Heilung des Blinden von Bethsaide und den Wappen der Lüneburger Familien Stötterogge und Witzendorff.

* *

*

Die eigentliche Blütezeit der niederdeutschen Bildwirkerei ist die Spätrenaissance, das letzte Drittel des 16. Jahrhunderts und die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts.[31]) Infolge



Abb. 78. Aus dem Rücklaken mit der Geschichte des Tobias. Lüneburger Arbeit von 1559. Hannover, Kestnermuseum.



Abb. 79. Dorsale mit David und Abigail. Niederländisch-niederrheinische Arbeit 1574.
Dom in Xanten.

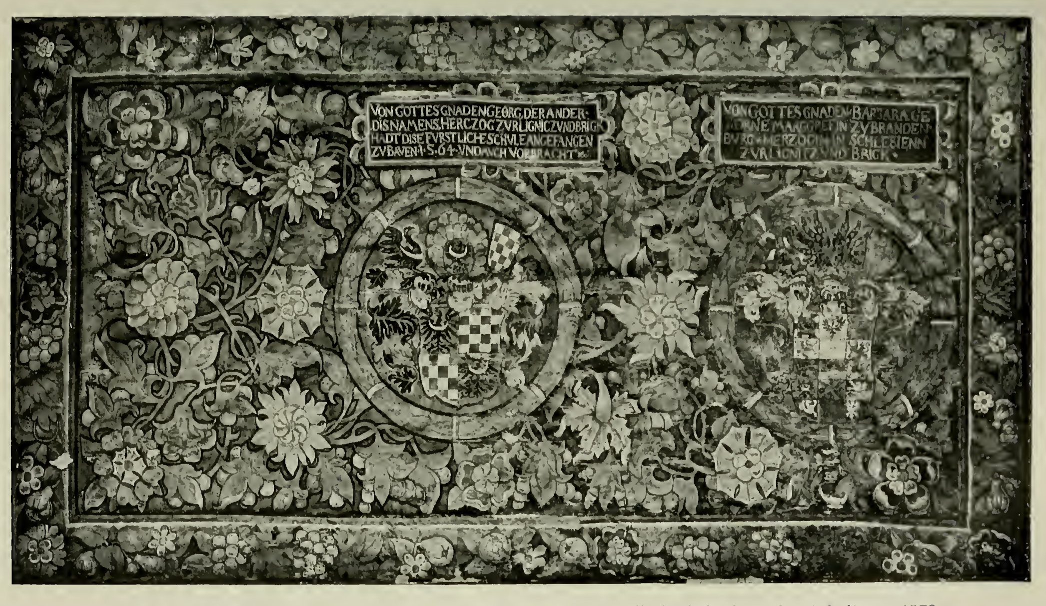


Abb. 80. Teppich aus der Fürstenschule in Brieg. Niederländisch-niederdeutsche Arbeit um 1570.
Breslau, Schlesisches Museum.

der Steigerung der politischen und religiösen Kämpfe in den Niederlanden nahm, wie erwähnt, in den 60er Jahren die Einwanderung dortiger Bildwirker nach Deutschland weiter zu; wie im Süden Deutschlands, so treten Ende der 60er Jahre auch im Norden des Landes ganze Kolonien von niederländischen Wirkern auf. Eine der frühesten scheint sich in Wesel gebildet zu haben. Hier bestellte der Landgraf von Hessen in den 70er Jahren mehrere umfangreiche Serien von Bildteppichen, so eine 14 Stück umfassende Cyrusfolge, und 21 Stück einer Geschichte Davids bei Johann von Tigen. Wahrscheinlich Arbeiten dieser Niederländer haben wir in den langrechteckigen Dorsalien mit der Geschichte des Ahasverus und der Esther (Kap. 7) und des David und der Abigail (1. Sam., Kap. 23) zu erkennen, die im Xantener Dom hängen (Abb. 79). Sie tragen die Inschrift „Dit Teppich gheeft Herr Adolf van Wielick 1574“. Wenngleich es sich um keine hochwertigen Arbeiten handelt, so sei doch eine Abbildung gestattet, da wir hier typische Erzeugnisse einer provinziellen niederländischen Werkstatt am Niederrhein vor uns haben, von einer Art, die den Ausgangspunkt für die ganze figurale Bildwirkerei Niederdeutschlands in der Spätrenaissance bildet. Die Darstellungen sind in dem antikisierenden Stil Heemskerks gehalten; auch die breite Bordüre mit den Fruchtbündeln und den Tugenden unter lambrisverzierten Zeltbaldachinen ist ein Kennzeichen des Brüsseler Spätrenaissanceteppichs. Auf den Wunsch des deutschen Bestellers sind allein die klaren Inschriften und die mit krausen Helmzierden ausgestatteten Wappen zwischen kleinen Säulchen auf der Borte zurückzuführen. Derselben Werkstatt entstammt ein dreiteiliger Altarvorhang mit dem hl. Georg zu Pferde und zwei hl. Standfiguren, aus der Sammlung Schwarz 1910 in das Kölner Kunstgewerbe-Museum gelangt. Aus der Kirche Marienbaum in Xanten hat dasselbe Museum vor einigen Jahren einen Altarvorhang mit der hl. Dreifaltigkeit, signiert JM 1578, erworben, dessen Blumengrund die Tradition der Brüsseler Verdüren zeigt. Um 1600 ist dann bereits der Chorbehang mit der Anbetung der Könige, dem hl. Victor, der hl. Helena und kniendem Kanonikus im Xantener Dom anzusetzen, durch den ferner die langen Dorsalien im Chor des Hildesheimer Domes mit hl. Patronen und den Wappen des Hildesheimer Domherrn Ludolf von Falkenberg von 1614 in die niederländische Werkstatt von Wesel gehen.



Abb. 81. Thurneisserteppich. Niederländisch-niederdeutsch 1578.
Kunstgewerbemuseum.

Als Arbeit eines in Niederdeutschland wandernden Wirkers ist auch der Wappenteppich des berühmten Arztes Thurneisser von 1578 im Kunstgewerbe-Museum zu betrachten (Abb. 81). Da er, wie aus der ausführlichen deutschen Umschrift hervorgeht, von Thurneisser selbst in seiner späteren Zeit bestellt ist, so liegt es nahe, seine Entstehung in Berlin, wo dieser damals als kurfürstlicher Hofmedikus lebte, anzunehmen. Nach der märkischen Chronik des Haftiz zog der Kurfürst Joh. Georg Teppichwirker nach Berlin; in dem alten Dom sollen die Emporen mit Wirkteppichen behängt gewesen sein. Die Roll- und Bandwerkumrahmung des Wappens, die allegorischen weiblichen Gestalten, die Fruchtbündel und Embleme verraten einen niederdeutschen Zeichner, der mit der Florisornamentik der niederländischen Spätrenaissanceteppiche vertraut war. Deutsch ist die harte Zeichnung, die flechtwerkartige Bordüre, die klare Antiquaschrift, die weiß auf blauem Grunde steht, die lebhafte Kontrastierung der gelblichen und grünen Töne vor tiefblauem Grunde. Die feste Textur und das regelmäßige Ineinandergreifen der feinzähnigen Farbenränder, z. B. der hell- und dunkelblauen Töne, lassen sich in dieser Feinheit nur bei niederländischen Werkstätten beobachten. Am nächsten kommt das Stück den Wappendecken in Schwerin. Als Erzeugnisse einer niederländischen, in Deutschland einheimisch gewordenen Werkstatt ist in diesem Zusammenhang noch zu nennen eine Folge von großen Teppichen mit den Wappen des Grafen Schwarzenberg, des Ministers Georg Wilhelms von Brandenburg, im Schloß Heiligenberg in Böhmen und eine aus derselben Werkstatt stammende kleine Decke mit den Wappen der Grafen von Scherffenberg und von Thurn-Valsassina in einem Kranze kleinerer Wappen im Budapester Kunstgewerbe-Museum. Beide sind mit plastisch durchgeführten Frucht-, Blatt- und Blumenranken in der Art der Brüsseler Spätrenaissance geschmückt; als besonderes Kennzeichen niederländisch-deutscher Spätrenaissanceteppiche ist hier wieder der Schlagschatten im Grunde zu bemerken, wodurch die plastische Wirkung gehoben wird.

Ein weiteres hervorragendes Zeugnis der niederländischen Wanderwirker des letzten Drittels des 16. Jahrhunderts in dieser Gegend ist der Wappenteppich des Markgrafen Georg II. von Brieg und Liegnitz (1548 bis 1586) und seiner Frau Barbara von Brandenburg aus der Brieger Fürstenschule im schlesischen Mu-



Abb. 82. Teppich mit Opfer Abrahams. Niedersachsen 1600.
Hildesheim, Knochenhauer-Amtshaus.

seum für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau (Abb. 80). Die großblättrigen Blattstauden mit Distel- und Rosenblüten in feiner Abstufung der grünen Töne bekunden die Herkunft der Arbeit aus der Tradition der französisch-flandrischen Verdüren, besonders der Gruppe von Enghien. Die Form der Rosen und der Blätter, die starken dunklen Umrisse nähern das Stück auch den Arbeiten der Niederländer am mecklenburgischen Hofe; seine Entstehung dürfte kurz nach dem in der Inschrift genannten Jahre 1564, dem Beginn des Baus der Fürstenschule, fallen. Einen verwandten Kissenbezug der gleichen niederländischen Arbeit, auf deutschem Boden entstanden, besitzt das Kunstgewerbe-Museum. Der im Schlesischen Museum befindliche kleinere Behang mit den Wappen des Georg Friedrich von Brandenburg und seiner Frau Sophie aus der Nicolaikirche in Brieg um 1580, mit dem Markgrafenpaar in der Puffen- und Schlitztracht des Jost Ammanschen Geschmacks vor hohen naturalistischen Blumenstauden in der Art Bombecks und seiner Nachfolger stellt dem vorigen Stück gegenüber die Kunst schon vergröbert dar. Als Arbeiten einheimischer schlesischer Bildwirker, von denen mehrere Namen erhalten sind, folgen einige völlig verbauerte Teppiche im Schlesischen Museum, unter denen das Urteil Salomonis aus der Breslauer Magdalenenkirche genannt sei.

Die fruchtbarsten Werkstätten in der Spätrenaissance waren in der westfälisch-niedersächsischen und in der mecklenburgischen Gegend. Für die erstere bilden den Ausgangspunkt eine Reihe von Kissenbezügen im Lüneburger Rathaus mit Wappen in einem Kranz von Tulpen, Rosen, Nelken und anderen Spätrenaissanceblumen, die der Rat 1592 bestellte. Es schließen sich an drei hochrechteckige Teppiche mit figürlichen Darstellungen und breiten Frucht- und Blumenborten, und zwar ein Opfer Abrahams im Kloster Lüne von 1592, eine Caritas mit Lüneburger Patrizierwappen im Kestner-Museum in Hannover und vor allem ein Opfer Abrahams mit dem Datum 1600 in einem breiten, mit den Ahnenwappen der Anna Elisabeth von Schachten besetzten Rande im Knochenhaueramtshause in Hildesheim (Abb. 82).[32]) Das Stück bietet einen lehrreichen Vergleich mit den niederländischen Spätrenaissanceteppichen der Weseler Werkstatt, da die Figurenzeichnung und die breite, mit Wappen, Frucht- und Blumenbündeln verzierte Borte derartigen Arbeiten nachgebildet ist. Indessen sticht die grelle Färbung des



Abb. 83. Tischdecke der Anna von der Asseburg. Niedersachsen 1608.
Kunstgewerbemuseum.

Hildesheimer Stückes gegen die weiche graugrüne der Weseler Erzeugnisse lebhaft ab. Die braune Umrißzeichnung, die blaßrosafarbenen und gelblichen Fleischtöne, der gelbe hellblaugewölkte Himmel und das scharfe Grün — in dreierlei Abstufungen — stehen hart und unvermittelt zusammen. Auf dieselbe Werkstatt sind vier große Tischdecken mit den Stammwappen des paderbornischen Geschlechts der Asseburg durch den genau gleichen Blumendekor zu bestimmen. Die eine, mit den Allianzwappen der Anna von der Asseburg und des Ludwig von Westfal (vermählt 1575) und dem Datum 1608, besitzt seit 1913 das Kunstgewerbe-Museum (Abb. 83), eine zweite, genau gleiche, mit der Jahreszahl 1610 ist im Besitz des Grafen Friedrich von der Asseburg-Falkenstein in Schloß Falkenstein im Harz, eine dritte, der Gisela von der Asseburg von 1616, ist im Kunsthandel und eine vierte in Kölner Privatbesitz. Die bunten Farben, unter denen das Grün, Gelb und Braun dominiert, heben sich von schwarzem Grunde ab. Das derbe Band-, Roll- und Blattwerk und die Blumenvasen, die die breite Borte zwischen den Ahnenwappen und die Zwickel des Mittelfeldes füllen, tragen ein durchaus westfälisch-niedersächsisches Gepräge. Die fast ausschließliche, für diese Zeit bei einer niederländischen Bildwirkerei unmögliche Verwendung der Wolle, und zwar eines sehr dicken Fadens mit weichem Flor, mit etwas Goldfäden verstärkt diesen Eindruck. Anna und Gisela von der Asseburg waren Schwestern der Anna Elisabeth von Schachten, deren Wappen auf dem Hildesheimer Teppich begegnet. Von Interesse ist hier die Bemerkung in dem Tagebuche Caspars von Fürstenberg zum Jahre 1592, daß ihm der Warburger Goldschmied und Kupferstecher Eisenholt „einen Abriß zu einem Brautteppich oder Tapeten" für Goda von Fürstenberg fertigte. Fürstenberg, das Haupt des Paderborner Adels, war übrigens auch mit der Anna von der Asseburg, auf die sich die Tischdecke des Museums bezieht, befreundet. Sicher wird sich im Laufe der Zeit über diese zwischen Lüneburg, Hildesheim und Paderborn wandernde Werkstatt noch Genaueres feststellen lassen. Sie fertigte auch Kissenbezüge mit Wappen in Tulpenkränzen usw., von denen sich eine Reihe mit niederdeutschen Adelswappen (von Bismarck usw.) im Landesmuseum in Cassel befindet.

Niedersächsisch ist wahrscheinlich auch der sehr bemerkenswerte große Teppich mit dem Opfer Abrahams in der Kunsthandlung Rosenbaum in Frankfurt am Main (Abb. 84). Dieser



Abb. 84. Aus der Borte eines niedersächsischen Teppichs
mit Abrahamopfer um 1580.
Kunsthandel.

2,75 Meter hohe und nahezu 2 Meter breite Behang verwendet in der breiten Borte unmittelbar Motive der Brüsseler Werkstätten um 1560, die Blumenvasen mit Balusterschäften, die Tugenden unter Architekturen mit dünnen umrankten Säulen, die klassischen schmalen Ornamentfriese. Ein Blick auf die Borte des Brüsseler Simsonteppichs um 1560 im Kunstgewerbe-Museum macht diese Verbindung deutlich. Selbst einzelne Kräuter unter dem reichen Pflanzenwuchs der Darstellung, z. B. der Löwenzahn, kehren wieder, und sogar die kleinen rundlichen, in Licht und Schattenmassen zusammengehaltenen Bäume im Hintergrund. Auch in den Farbentönen sucht der Wirker den Erzeugnissen seiner Heimat treu zu bleiben. Das vorherrschende Rot in den Gewändern, die Abstufung im Laubwerk vom Gelb über Weißgrün, Blaugrün zum tiefen Blau, die reichliche Verwendung der Seide tun dies dar. Aber doch ist alles schon ins Grelle verändert: Scharfe Lichter: Gelb auf Rot und Blau, Hellblau auf Dunkelblau, schillernde Töne in den Gewändern, bunte Flecken und Kreise in dem Steinwerk (Isaaks Opferaltar).

Mit der vorigen Gruppe verwandt sind die Erzeugnisse der von dem Niederländer von Ophorn in den 60er Jahren gegründeten Wirkerwerkstatt am herzoglich-mecklenburgischen Hofe. Als Ausgangspunkt zur Bestimmung kann hier der hochrechteckige Teppich mit Jakob und Rahel am Brunnen aus dem Nachlaß des Herzogs Christoph von Mecklenburg (um 1581) dienen, der jetzt im Großherzoglichen Museum in Schwerin ist. Der Stil der Figuren und namentlich die Borte mit Blumensträußen und weiblichen Tugenden unter Bogenstellungen bezeugen noch einen deutlichen Zusammenhang mit den Brüsseler Teppichen nach der Mitte des Jahrhunderts.

Mehr verdeutscht ist dann die um 1600 gewirkte Tischdecke mit den Wappen des Hans und Werner Hane, der Anna von der Luede und Ilse von Arnen, die das Kunstgewerbe-Museum vor kurzem erworben hat (Abb. 85, hoch 2 m, breit 1,85 m). Die Wappen beziehen sich auf den Hofmarschall und Landrat Werner von Hahn auf Bristow und Basedow (1515, † 1593) und seine Gemahlin Anna von der Lühe (1562, † 1588) und deren Sohn Landmarschall Hans von Hahn auf Bristow (1558, † 1633) und dessen erste Gemahlin Ilse von Unisch († 1605). Die großen herzförmigen und ausgezackten Blätter der Wein-, Birnen-, Äpfel- und Rosenzweige, die das Mittelfeld mit dem Pelikan auf dunkelgrünem Grunde



Abb. 85. Gewirkte Tischdecke mit Wappen der Herren von Hahn auf Bristow und Basedow. Mecklenburg um 1600. Kunstgewerbemuseum.

einfassen, sind in der derben Zeichnung, der harten Absetzung der Töne, den starken braunen Umrissen im Sinne des Dekorativen und Zeichnerischen fortentwickelt, wie denn auch die rosenfarbige blumen- und blattdurchflochtene Bandwerkverzierung auf gelbem Grunde in der Borte den fortgeschrittenen Abstand von den niederländischen Florisornamenten erkennen läßt. Eine Reihe von Borten mit Tugenden und Blumenvasen im Besitz des Grafen Schwerin aus der gleichen Werkstatt seien kurz erwähnt. Eine weitere Arbeit ist der Stammbaum Gustav Wasas von 1588 im Schweriner Museum. Endlich ist ein Estherteppich der Universität Greifswald mit den Wappen des Stralsunder Ratsherrn Georg Möller und einer Tochter des Greifswalder Ratsherrn Georg Völschow zu nennen. Die Zeichnung ist noch schematischer, die Färbung greller — darunter viel Gelb mit rötlichem Schatten, die Modellierung härter geworden. Die Verwandtschaft der mecklenburgischen Teppiche mit den gleichzeitigen westfälischen ist augenscheinlich.

Von dieser Gruppe zweigt wieder eine Gattung bäuerischer Wirkarbeiten dieser Gegend ab, deren Hauptstück im Schlesischen Museum in Breslau eine Stiftungsinschrift des mecklenburgisch-Güstrowschen Kanzleischreibers Christoph Mörder von 1594 trägt. Die meisten dieser Teppiche, von denen mehrere noch im Handel sind, haben hochrechteckiges Format, und meist sind die Darstellungen in mehreren Streifen übereinander angeordnet, von einer breiten, mit Blumen- und Fruchtbüscheln und Tugenden und Hermen besetzten Borte eingefaßt (Abb. 86). Die Bildfelder und die Borten sind für sich gewirkt und zusammengenäht. Die Geschichte der Esther und Salomons ist wie auf den verwandten geschnitzten Truhen Niederdeutschlands um 1600 das beliebteste Thema. Die mit kleinen Lichtern erreichte Helldunkelwirkung der niederländischen Teppiche der Spätrenaissance, besonders in deren Baumschlag und Wolkenbildung typisch, ist in den spätesten Stücken noch nachgeahmt; aber in völlig schematischer Weise ist die ganze Fläche des Teppichs in kleine Licht- und Schattenflecken zerrissen; die verständnislosen Falten und die derbe Verzahnung der scharf gegeneinanderstoßenden Töne verweisen die Mehrzahl der Arbeiten bereits in das Gebiet der Volkskunst. Ein kleines Beispiel davon besitzt das Kunstgewerbe-Museum in einem Faltstuhlbezug mit Tobias und dem Engel in Landschaft, der aus der Danziger Marienkirche stammt. Wahrscheinlich war die Werkstatt in Rostock — wo sich in der hl. Kreuzkirche ein

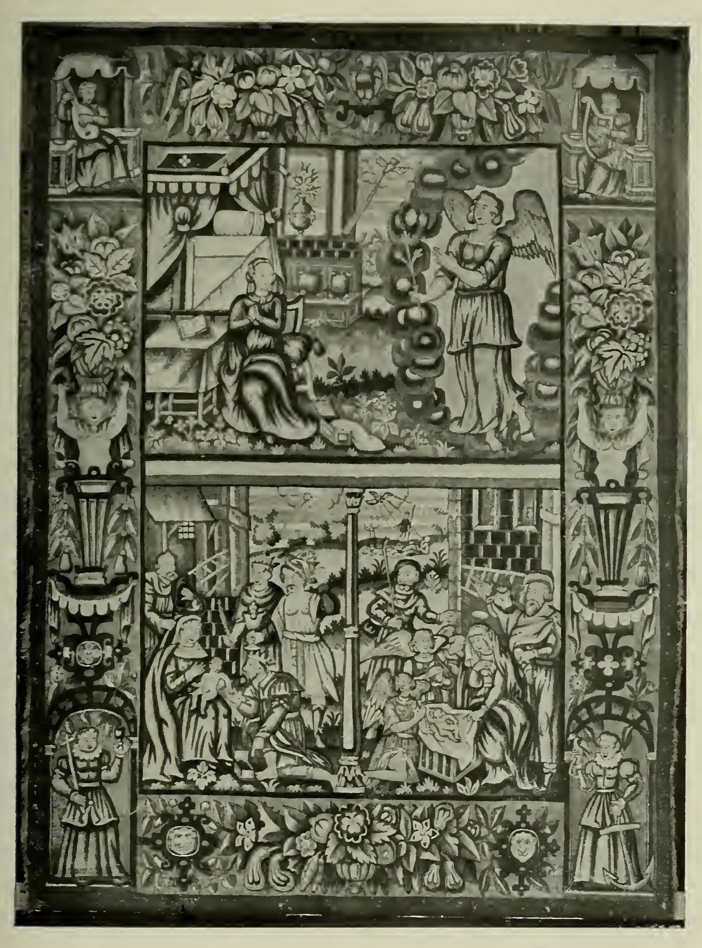


Abb. 86. Wandbehang mit Verkündigung und Geburt.
Rostock oder Wismar um 1600.
Im Kunsthandel.

Teppich mit Esther und Ahasverus, Bathseba im Bade und Salomon und die Königin von Saba befindet — oder Wismar angesessen. Aber auch Lübeck und Danzig, die Mittelpunkte der ostdeutschen Spätrenaissance, haben damals niederländische Wirkerateliers beherbergt.

Niederländer waren es auch, die am Ende des 16. Jahrhunderts Bildwirkerwerkstätten in Hamburg ins Leben riefen, wie jene 1593 bis 1596 auftretenden Jehan le Coq und Claude de Wymelle. Als Hamburger Arbeiten sind vornehmlich Kissenbezüge aufzuführen, von denen das Hamburger Kunstgewerbe-Museum im Laufe der Zeit eine beträchtliche Anzahl zusammengebracht hat, namentlich solche mit Wappen von Ratsherren der Stadt, die sich auf die ersten vier Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts festlegen lassen. Das wichtigste Erzeugnis aus Hamburg ist im gleichen Museum ein kleiner Wandbehang, Jakob ringt mit dem Engel, mit den Wappen des Oberalten Jürgen Schrötteringk und dem Datum 1632. Die Fruchtschnüre und die Atlanten in der breiten Bordüre, die feine Lichtführung in der Landschaft mit wölkchenartigem Baumschlag lassen wieder unmittelbar die niederländische Werkstattgewohnheit erkennen.

Als letzter Mittelpunkt der niederdeutschen Bildwirkerei der Spätrenaissance, und zwar der heimischen Richtung, ist Schleswig-Holstein zu nennen.[33]) Außer einigen Figurenteppichen mit breiten Blumenborten in den Museen von Kopenhagen und Flensburg ist hier eine große Zahl von Kissenbezügen gewirkt worden, von denen allein gegen hundert, meist aus bürgerlichem oder bäuerlichem Besitz des Landes, in die Sammlungen von Flensburg, Kiel, Meldorf und Hamburg gekommen sind. Es wechseln Darstellungen aus dem Alten Testament, vorzugsweise wiederum die Königin von Saba, Esther und Ahasverus, der verlorene Sohn und dergleichen mit landläufigen ovidischen Szenen. Die größere Zahl dieser bis ans Ende des 17., ja bis ins 18. Jahrhundert hineinreichenden Kissen tragen aber nur Spätrenaissanceblumendekor, Tulpen, Rosen, Narzissen, Nelken usw. In der schematischen, aber farbenprächtigen Arbeit berühren sich diese urwüchsigen Schöpfungen, deren Herstellung im bäuerlichen Hausfleiß anzunehmen ist, mit den in Dänemark und in den skandinavischen Ländern seit der Spätrenaissance bis ins 18. Jahrhundert in häuslichen Betrieben gewirkten Teppichen. Wegen ihrer schönen farbigen Wirkung verdienen unter letzteren die in Norwegen vom

16. bis zum 18. Jahrhundert hergestellten Bildteppiche Beachtung, die die Museen von Christiania und Stockholm besitzen. Das sind in der Mehrzahl hochrechteckige Behänge mit alttestamentarischen Szenen in mehreren Zonen, von breiten Zickzack- oder Rankenborten eingefaßt, in einer steiflinigen, an den mittelalterlichen Stil erinnernden Zeichnung. Geht man aber den Formen im einzelnen nach, so ergibt sich, daß auch diese ganze Gruppe auf den Einfluß eingewanderter Niederländer zurückführt, was vor allem die kammartigen Abgrenzungslinien der Farbenflächen dartun. Nur einige Ornamentmotive, wie die zickzack- und treppenförmigen Borten sind als Herübernahmen einer älteren heimischen Wirkertradition anzusprechen. Einen gewirkten norwegischen Kissenbezug von 1637 mit geometrischem Pflanzenornament in der primitiven, rein dekorativen Färbung dieser Gattung besitzt das Kunstgewerbe-Museum. Im Zusammenhang mit der niederdeutschen Bildwirkerei der Spätrenaissance verdienen die für den damals ja politisch noch zum niederdeutschen Kreise rechnenden, mit den niederdeutschen Fürsten mehrfach verschwägerten dänischen Königshof in Kopenhagen von Niederländern gewirkten Teppiche Erwähnung; vor allem die von Hans Knieper aus Antwerpen in Kopenhagen gewirkten Thronhimmel und Wappenteppiche Friedrichs II., und die von Carl van Mander d. J. aus Delft gearbeiteten Darstellungen für Schloß Friedrichsburg, die auf einer Stilstufe etwa mit den van der Biestteppichen für Maximilian von Bayern stehen.

Der niederdeutschen Bildwirkerei der Renaissance, die von Hause aus ohne kräftige Wurzeln war, fehlen künstlerische Höhepunkte. Sie läßt auch einen geschlossenen Charakter vermissen. Niederländer haben sie begründet. Wo sie keinen Zuwachs aus ihrer Heimat erhielten, da sahen wir sie bald zum Groben und Handwerksmäßigen herabsinken. Die Fürsten, die die Teppichkunst in der Mitte des 16. Jahrhunderts so lebhaft befördert hatten, entzogen ihr in der späteren Zeit die Unterstützung; sie fand jetzt mehr Förderung bei dem Bürgerstande in den Städten; endlich fristete sie ein bescheidenes Dasein in ländlichen Kreisen. Den Dreißigjährigen Krieg vermochten nur kleinere häusliche Betriebe in den abgelegenen Küstengebieten zu überstehen. Das volkstümliche urwüchsige Element, das sich in der heimischgewordenen Kunst ausprägt, macht aber dennoch das Studium der Bildwirkerei der niederdeutschen Renaissance zu einer dankbaren Aufgabe.

Das 18. Jahrhundert

Von neuem belebte sich das Interesse für die Bildwirkerei in Deutschland am Ende des 17. Jahrhunderts, aber nun unter ganz anderen Verhältnissen. Fürsten und Adel, die Hauptträger des Aufschwungs der deutschen Kunst im Barockzeitalter, betrauten Agenten in Brüssel und Paris mit dem Ankauf von Bildtapeten für die Prunkgemächer ihrer nach französisch-italienischem Muster neu erstehenden Residenz- und Lustschlösser. Große Handelsfirmen in Leipzig und Frankfurt a. M. übernahmen den Vertrieb von Brüsseler-, Audenarde-, Aubusson- und Beauvaisteppichen. Pariser Gobelins gelangten vornehmlich als Geschenke des französischen Hofes in den Besitz der deutschen Fürsten. Die ehemaligen, damals zusammengebrachten Bestände an französischen und niederländischen Bildteppichen in den Schlössern des Wiener Hofes zur Zeit Leopolds I. und seiner Nachfolger, des Berliner Hofes unter Friedrich Wilhelm I. und Friedrich dem Großen, des kurbayrischen unter Max Emanuel und des sächsischen unter August dem Starken und August III., auch der geistlichen Fürsten an Rhein und Main, wie des Clemens August von Köln, der Schönborn in Mainz, Würzburg und Bamberg, der Fürstbischöfe von Straßburg und Speier usw. würden eine besondere Zusammenstellung verdienen. Ihnen folgten der Adel und das städtische Patriziat nach. Zwei der schönsten Beispiele bieten das ehemalige Wespiensche Haus in Aachen (1734—42), dessen Ausstattung von Bildtapeten aus der Brüsseler Fabrik von van der Borght jetzt z. T. im Germanischen Museum und im Kölner Kunstgewerbe-Museum ist, und der Freiherr von Geyrsche Hof in Köln, aus dem ein Salon mit Aubussentapisserien von 1765 ebenfalls ins Kölner Kunstgewerbe-Museum gelangte. Die Bemühungen einzelner deutscher Fürsten, die Bildwirkerei in ihren eigenen Ländern heimisch zu machen, verdienen hier eine nähere Betrachtung. Es entstanden Manufakturen in Berlin, Dresden, Würzburg und München. Fast stets sind wieder wandernde niederländische und französische Bildwirker ihre Begründer. Die letzteren kamen besonders infolge der Aufhebung des Ediktes von Nantes 1689 nach Deutschland.

Die älteste dieser Fabriken war die in B e r l i n.[31]) Hier tritt bereits im Jahre 1786 Pierre M e r c i e r, tapissier von „Aubusson dans la Marche“ auf und wirkte als Probestück für den Hof den



Abb. 87. Aus der Eroberung Wolgasts von P. Mercier. Berlin, Schloß.

Großen Kurfürsten zu Pferde und ein kurfürstliches Wappen. Daraufhin wurde er mit Begründung einer kurfürstlichen Tapetenfabrik im alten Packhof betraut. Der Kommissionsbericht vermerkt dazu: „eine Fabrique, dergleichen kein Potentat in gantz Teutschland hat und die die ruhmwürdigen Thaten des Churhauses der späthen Nachwelt hinterlassen kann.“ Im Auftrage des Großen Kurfürsten begann Mercier eine Folge von dessen Kriegstaten nach Entwürfen der niederländischen Maler Langefeld († 1695) und des 1688 aus Brabant berufenen Casteels. Von den im Jahre 1699 vollendeten Stücken haben sich sechs im Berliner Kgl. Schloß erhalten: Sieg bei Fehrbellin, Eroberung von Wolgast, Eroberung von Stettin, Landung auf Rügen, Eroberung von Stralsund (bezeichnet P. Mercier à Berlin 1693), Winterexpedition in Preußen (Abb. 87). Die Anregung zu dieser Folge gaben zweifellos die in Stichen damals schon weitverbreiteten Kriegstaten Ludwigs XIV., die von der Gobelinmanufaktur nach Zeichnungen Lebruns und van der Meulens gewirkt wurden. Sie sind zum Teil auch von ähnlichen, in reicher Plastik durchgeführten Borten von Kriegstrophäen umrahmt. Nur die vorherrschend blaue und graue Färbung unterscheidet die Merciersche Arbeit von den in den prächtigsten Farben leuchtenden Arbeiten der Gobelins. Bemerkenswert ist die reiche Verwendung von Silberfäden bei Mercier; sie sind aber durchgängig schwarz oxydiert. Aus derselben Werkstatt ging noch um 1701 eine Folge von Pilasterstreifen für einen Saal des Königlichen Schlosses hervor, die bis auf ein in das Kunstgewerbe-Museum gelangtes „P. Mercier à Berlin“ bezeichnetes Stück an Ort und Stelle erhalten ist und die eigentümliche schwere Ornamentik der Schlüterschen Dekorationen gegenüber dem Bérainornament der gleichzeitigen französischen Teppiche veranschaulicht (Abb. 88). Als weitere Arbeit Merciers ist ein lebensgroßes Kniebildnis Friedrich Wilhelms I. im Hohenzollernmuseum an dem reichlich verwendeten schwarzoxydierten Silberfaden zu erkennen; mehreres ist noch im Berliner Schloß. Im Jahre 1714 siedelte Mercier nach Dresden über. Neben ihm war bereits im Jahre 1699 Jean Barraband vom Hofe beschäftigt worden. Auch er stammte aus Aubusson, wo er 1677 geboren wurde. Er siedelte nach Aufhebung des Ediktes von Nantes mit anderen Tapetenwirkern — im Jahre 1699 nennt die Liste der französischen Kolonie allein fünfzehn — nach Berlin über. Vom Jahre 1699 bis zu seinem



Abb. 88. P. Mercier: Pilasterbehang mit dem Hosenbandorden aus dem Berliner Schloß um 1700. Kunstgewerbemuseum.

Tode, 1725, betrieb er eine Manufaktur, erst im Lustgarten, dann in der Akademie unter den Linden. Als sein Erzeugnis ist vor wenigen Jahren eine Folge von Groteskenteppichen mit der Bezeichnung „Barraband à Berlin MDCCXIIII“ und den Plessenschen Wappen aus dem Schloß Rantzau in Holstein (Kreis Ploen) bekannt und für den Reichstag erworben worden. Es sind zwei größere Teppiche mit luftigen Groteskenarchitekturen, belebt mit Figuren der italienischen Komödie, indianischen Fürsten und exotischen Tieren, nebst vier schmalen Bahnen, entrefenêtres, mit Statuen der vier Jahreszeiten in grotesken Lauben auf schokoladebraunem Grund, sämtlich genau wiederholt nach einer weit größeren, in vier Exemplaren bekannten Serie, die kurz vorher von Behagle in Beauvais, wahrscheinlich nach Zeichnungen Bérains, gewirkt wurde; nur ist in den Originalschöpfungen der Grund blau. Im Jahre 1720 trat als Kompagnon Merciers Charles le Vigne in die Fabrik. Er setzte sie nach Barrabands Tode fort und suchte sie, von Friedrich Wilhelm I. und Friedrich dem Großen unterstützt, in größeren Flor zu bringen. Er ließ frische Arbeiter aus Brüssel und Paris kommen und veranstaltete mehrere, von dem König genehmigte Lotterien in den Jahren 1744, 1749 und 1750, um den schwachen Absatz zu heben. Doch konnte er sich nur mit knapper Not über Wasser halten. Nach seinem Tode 1751 wurde die Fabrik von seiner Familie weiter betrieben; sie schloß im Jahre 1786. Zwei größere Schöpfungen der le Vigneschen Fabrik sind noch erhalten. Im Erdgeschoß des Charlottenburger Schlosses eine Folge von Komödienfiguren im Watteauschen Stile mit italienischen, z. T. venezianischen Architektur- und Parkhintergründen (Abb. 89). Die Kompositionen, die blumenbekränzten gewundenen Randsäulen und die mit dem Bérainschen Laub- und Bandornament der Barrabandteppiche übereinstimmende Bordüre machen es zweifellos, daß auch diese Teppiche nach französischen, nach Beauvaistapeten, kopiert sind. Die Stilverwandtschaft der gewirkten Borte mit der geschnitzten, der umrahmenden Vertäfelung ist besonders zu beachten. Die zweite bekannt gewordene Schöpfung des le Vigne ist eine Folge von Darstellungen aus dem Leben der Psyche in einem kleinen Raum im linken Flügel des Potsdamer Stadtschlosses nach Kartons von Blaise Nicolas Lesueur um 1740 gewirkt. Die harte Färbung und die scharf abgesetzte Modellierung zeigen deutlich den Abstand der le Vigneschen Teppiche von den französischen.



Abb. 89. Saal mit den Teppichen von Le Vigne
im Charlottenburger Schloß um 1730.

In Dresden errichtete August der Starke im Jahre 1714 eine Gobelinfabrik in der Pirnaischen Vorstadt, zu deren Inspektor der im gleichen Jahre von Berlin übergesiedelte Mercier berufen wurde. Schöpfungen der Dresdener Manufaktur unter Merciers Leitung sind ein Gastmahl im Freien von 1715, „Des Churprinzen Augusts Abschied vor der Reise nach Italien" mit den polnisch-sächsischen Wappen in der Bordüre nach Kartons von Sylvestre von 1716 im Dresdener Königlichen Schloß, ferner wohl ein lebensgroßes Bildnis Augusts des Starken in roter Uniform mit reichlichem schwarzgewordenen Silberfaden im Welfenmuseum in Hannover. Nach Merciers Tode folgte in der Leitung der Fabrik 1729 der Franzose Jacques Nermot, der schon 1719 als Gegenstück zu Augusts Abschied die Zusammenkunft Augusts mit Ludwig XIV. in Fontainebleau nach Kartons von Sylvestre im Dresdener Schloß wirkte. Die beiden Kompositionen schließen sich den großen Staatsaktionen Ludwigs XIV. an, die die Pariser Gobelinmanufaktur gewirkt hatte. Ferner ging aus der Nermotschen Fabrik eine Folge von Reiterbildern, die Pluvinellsche Reitschule, im Dresdener Schloß hervor (1739—41), und eine Darstellung Neptuns und der Najaden 1741. Die Reitschule, an Riedingers Reiterstücke erinnernd, ist in den Farben völlig verblaßt. Beim Ausbruch des Siebenjährigen Krieges (1756) mußte die Nermotsche Manufaktur, für die neben Sylvestre die Maler Dubuisson und Mogk Kartons zeichneten, schließen.[35])

In Würzburg kam die Gobelinwirkerei im Zusammenhang mit der Innenausstattung des Schloßbaus in Betrieb. Auf den „Tapezereimeister" Andreas Thomas, der urkundlich mehrere Arbeiten für das Schloß wirkte, folgte um 1730 Andreas Pirot, dem Namen nach wohl ein Franzose oder Wallone.*) Er war 1727 zur Erlernung des Handwerks von Würzburg nach Brabant gegangen und erhielt 1730 nach Herstellung eines Kaminschirms als Probearbeit die Bestallung zur Einrichtung einer Tapetenfabrik. Sie wurde zuerst im Münzgebäude, seit 1741 im Universitätsgebäude betrieben. In den Jahren 1740 bis 1749 wirkte Pirot die im Würzburger Schloß an Ort und Stelle noch befindlichen drei großen Teppiche mit „burlesken" Szenen für das Schlafzimmer des Fürstbischofs Friedrich Carl von Schönborn nach Kartons des Hofmalers Rudolf Byß, bezeichnet: „A. Pirot v. W." (Abb. 90);

*) Über Pirot verdanken wir einige Nachrichten Herrn Rentner Lockner in Würzburg, der reiches Material zur Kunstgeschichte Würzburgs gesammelt hat.

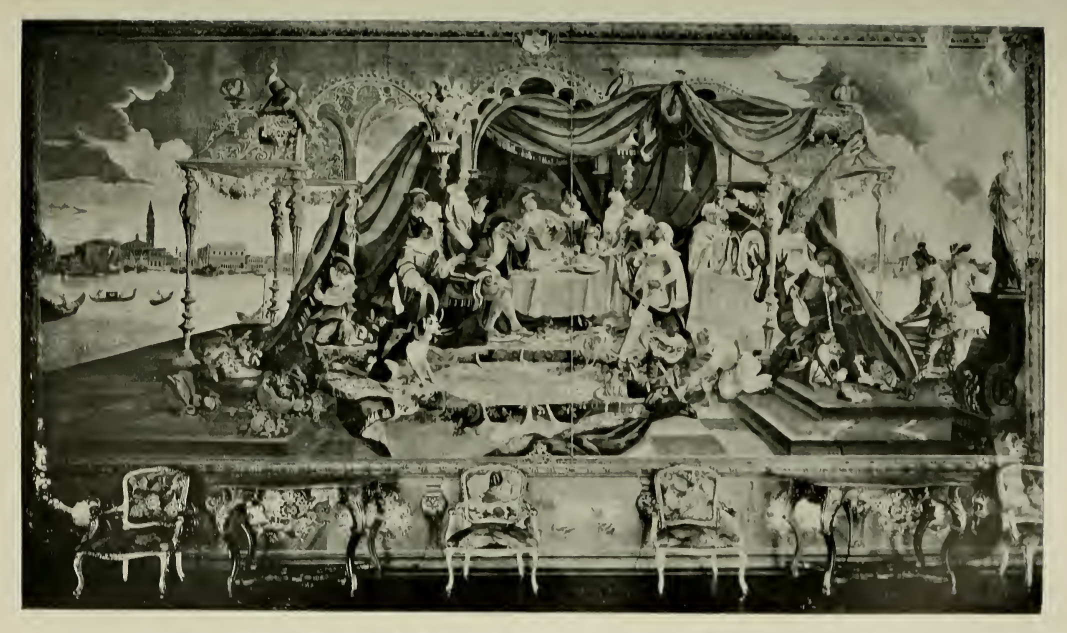


Abb. 90. Teppich mit Burlesken von Pirot in Würzburg 1740—49. Würzburg, Schloß.

zwei Stücke in kleinerem Format, die hierzu gehören, besitzt das Münchener Nationalmuseum. Die italienischen Komödienfiguren mit venetianischen Gebäuden im Hintergrunde erinnern an die Watteauszenen der le Vigneschen Teppiche in Charlottenburg; die grotesken, halb chinesischen, halb gotischen Baldachin-Architekturen begegnen in fast gleicher Form in der Folge von Darstellungen des Hofes des Großmoguls, der berühmten „tenture chinoise“ von Beauvais, von der auch ein Exemplar für Kurfürst Klemens August von Köln gewirkt wurde. Hiernach wird man auch für die Pirotschen Erzeugnisse Beauvaisteppiche als unmittelbare Vorbilder annehmen müssen, die der Hofmaler Byß nur kopiert hat. Pirot arbeitete seit 1749 nur in bescheidenen Grenzen weiter, 1750 fertigte er acht noch erhaltene Sesselbezüge und ein Kanapee zu den Burlesken, mit Blumendekor in Aubussonart; 1757 wird von acht Sesseln für das Audienzzimmer in Veitshöchheim berichtet. Bald danach wird Klage geführt, daß Pirot nachlässig arbeite und bei seinen Tapeten durch Malerei nachhelfe. Er starb um 1764. Von seinen Gesellen arbeitete Joseph Helm 1767 Sessel und ein Kanapee für Bamberg nach Patronen des Würzburger Malers Franz Talheimer und wird noch 1778 als Hoftapetenwirker erwähnt.

Den längsten Bestand unter den deutschen Manufakturen des 18. Jahrhunderts hatte die Münchner.[36]) Sie wurde von Max Emanuel, der bereits früher seine Residenz in Schleißheim mit der prächtigen Folge der Brüsseler de Vosteppiche geschmückt hatte, ins Leben gerufen. Im Jahre 1718 nahm er eine Anzahl Gobelinwirker aus Paris an. Arbeiten dieser Werkstatt sind zwei mit Trophäen und bayrischen Wappen geschmückte, als Münchner Arbeiten bezeichnete Teppiche von 1724 und 1727 und eine in den dreißiger bis fünfziger Jahren entstandene große Folge der Geschichte der Herzöge von Bayern nach Kartons des Hofmalers Albrecht im bayrischen Nationalmuseum. Künstlerisch höher stehen aber die Arbeiten aus der späteren Periode der Münchner Fabrik, unter Maximilian Joseph III. Im Jahre 1765 übernahmen die Leitung die Franzosen Jacques Santigny, der aus Paris berufen wurde, und Joseph Chedeville. Der Hofmaler Christian Winck, ein tüchtiger Wandmaler, lieferte die Mehrzahl der Kartons, andere Joseph Georg Winter. Nach Winck entstanden eine Reihe von Arbeiten, die in der feingetönten silbergrauen Farbengebung und der zarten Lichtbehandlung entschieden ein eigenes



Abb. 91. Aus der Szipiogeschichte gewirkt von Santigny, München 1790. Bayrisches Nationalmuseum.

Gepräge haben und etwas von dem Geist der bayrischen Dekorationsmalerei dieser Epoche, die sich an Tiepolos und Piazettas Malweise bildete, widerspiegeln. Die meisten Erzeugnisse schmücken jetzt die Porzellansäle im oberen Stock des bayrischen Nationalmuseums, so die vier Jahreszeiten 1766—75, der Bacchus von 1769, Verherrlichung der Flora 1774, Allegorie eines Fürsten, der einen Schild betrachtet 1784 usw (Abb. 91). Gewöhnlich sind die Borten als breite, mit reichen Rokokoschnörkeln verzierte Rahmen in Nachahmung holzgeschnitzter Vouten gestaltet. Eine der letzten Schöpfungen der Fabrik, ein großes Göttermahl von 1802, ist bereits mit einer antikisierenden Borte im klassizistischen Stile umrahmt. Als späteste Arbeit ist das Bildnis der Königin Karoline nach einem Gemälde Karchers von 1800 zu erwähnen. In den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts ist die Fabrik eingegangen.

Von den sonstigen Gründungen ist die landgräfliche Tapetenmanufaktur in Kassel anzuführen, von der bisher nur spärliche Nachrichten, aber keine Ausführungen bekannt geworden sind. Im Jahre 1688 erscheint in den Rechnungen des Hofes der flüchtige Franzose Jacques Bouchon, ihm folgt Du Montel, der bis 1765 erwähnt wird.

Die deutsche Bildwirkerei des 18. Jahrhunderts hat sich also in völliger Abhängigkeit von der französisch-niederländischen entwickelt. Sie hat es im allgemeinen nicht zu einem eigenen Stilgepräge zu bringen vermocht, wie das doch noch bei der Bildwirkerei des 16. Jahrhunderts der Fall gewesen war. Mehrfach werden einfach Schöpfungen von Aubusson kopiert, sogar haben zuweilen, wie le Vigne in seiner späteren Zeit, die Manufakturen sich bloß auf den Vertrieb von niederländischen und französischen Tapeten beschränkt. Immer wieder müssen von Zeit zu Zeit, wie in München und Berlin, frische Arbeitskräfte aus den großen westlichen Zentren geholt werden. Das Abweichen von den französisch-niederländischen Vorbildern bedeutet fast stets zugleich eine Abnahme der künstlerischen und technischen Qualitäten. Harte Zeichnung und Färbung kennzeichnen immer auf den ersten Blick das auf deutschem Boden entstandene Erzeugnis. Es fehlte eben jede zusammenhängende Schulüberlieferung; vor allem fehlten auch Maler ersten Ranges, wie bei den Franzosen und Niederländern, die mit der Bildwirkerei verwachsen waren. Wie sollte sich aber auch im damaligen Deutschland eine den

westlichen Nachbarn ebenbürtige Bildwirkerei entfalten können, da sie die mächtige Staatsunterstützung der Pariser, und den riesigen Absatz der Brüsseler Fabriken entbehrte? Die wenigen deutschen Gründungen litten beständig unter der Geldnot. Die Fürsten allein konnten sie auf die Dauer nicht unterhalten. Die Privatleute aber zogen die billigeren und besseren auswärtigen Fabrikate vor. Betrieberschwerend trat endlich der Mangel an feiner Wolle und Seide hinzu, die mit großen Kosten vom Ausland bezogen werden mußten.

Die gesamte Bildwirkerei in Deutschland seit der Renaissance, soweit sie auf die niederländisch-französische Bildwirkerei zurückgreift, oder besser gesagt, von dieser abzweigt, ist ohne jede innere Verbindung mit der älteren einheimischen Überlieferung, deren Fortleben als Nebenströmung bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts an einzelnen Stellen zu verfolgen war. Der wesentlichste technische und zugleich künstlerische Unterschied besteht, wie früher angedeutet, darin, daß die ältere deutsche Bildwirkerei die primitive mittelalterliche Technik des einfachen Nebeneinandersetzens die Farben beibehält, so daß zwischen den gerade oder leicht getreppten Begrenzungslinien Spalten bleiben; während die westliche Bildwirkerei eine immer feinere Verzahnung der Farbentöne (mit Hachuren) erstrebt hat. Von einer Geschichte der deutschen Bildwirkerei im Sinne eines geschlossenen Entwicklungsganges kann also keine Rede sein. Ganz anders dagegen, als ein von innerer Notwendigkeit getragenes Geschehen, tritt uns die Bildwirkerei unserer französischen und niederländischen Nachbarn entgegen.

Die Niederlande

Die burgundisch-französische Bildwirkerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Arras

In engster Verbindung mit der Pariser Bildwirkerei hatte sich im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts die Bildwirkerei in dem burgundisch-französischen Gebiete, zunächst in Arras, entwickelt. Schon in der Frühzeit des 14. Jahrhunderts, ungefähr zur gleichen Zeit wie in Paris, treten in Arras nach unzweideutigen Nachrichten Hautelissewirker auf; im Jahre 1313 werden hier bereits vom Herzog Robert von Artois „draps ouvrés en haute lisse" erworben. Wie bereits dargetan, deutet dann die in den Verzeichnissen der Bildteppiche Karls V. von Frankreich ständig wiederkehrende Bezeichnung „du fin fil d'Arras" auf die in dieser Zeit vorwiegende Bedeutung von Arras für die Wollverarbeitung und Spinnerei hin. Die englischen Schafwollen haben dem Anschein nach nicht nur der Tuchweberei in den niederländischen Städten, wie in Gent und Ypern, sondern auch der Wollspinnerei des Artois das beste Material geliefert. Im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts, seitdem das Artois durch Philipp den Kühnen mit dem Herzogtum Burgund vereinigt worden war, beginnt in Arras, nach Ausweis der Quellen, eine lebhafte Tätigkeit in der Bildwirkerei. Als die wichtigsten Namen von Lieferanten sind die des Huges Walois (1379—93) und des Jean Davion (1386—1402) voranzustellen, der letztere vielleicht ein Verwandter des genannten Davion, der um 1419 für Kaiser Sigismund in Ofen arbeitete. Herzog Philipp der Kühne, der Begründer des burgundischen Hauses (1367—1404), der Bruder König Karls V. von Frankreich, war nach dessen Tode bereits der Hauptbesteller bei den Pariser Tapetenfabrikanten gewesen; es hatte ihm Jacques Dourdin († 1407), der Mitarbeiter des Nicolas Bataille, von 1386 bis 1397 allein siebzehn meist größere Folgen, namentlich aus dem Kreise der Ritterromane, geliefert. Philipp wurde nun auch der mächtigste

Beförderer der Bildwirker von Arras. Seine Hauptlieferanten waren Jean Cosset und Jean Julien. Wie in den Teppichbestellungen des französischen Hofes, so stehen auch hier neben den biblischen Darstellungen an erster Stelle die Gegenstände aus der mittelalterlichen Heldendichtung und Geschichte: König Klodwig, Karl der Große, Renaud de Montauban, Parzeval, Wilhelm von Orange. Ihnen folgen die Themen der Sage und Geschichte der alten Welt, Ereignisse aus der Geschichte Trojas, Alexanders des Großen, des Jason und des Theseus. Eine Geschichte Alexanders, in Arras gewirkt, mußte Herzog Philipp dem Sultan Bajazzet als Lösegeld für seinen in der Schlacht bei Nicopolis gefangenen Sohn liefern (1399). Auch Vorgänge der zeitgenössischen Geschichte fehlen nicht, in erster Linie stehen wieder Kampfdarstellungen: die Taten des Bertrand Dugueseclin, die Schlacht bei Roosebecke, die allein 285 Quadratmeter maß, die Schlacht bei Lüttich, die Jean sans Peur, Philipps Sohn, 1408 bis 1411 bei Rifflard Flaymal in Arras bestellte. Daneben erscheinen allegorische Motive aus der höfischen Dichtung, der Rosenroman, die sieben Todsünden, endlich Jagdszenen, Herren und Damen, Hirten und Hirtinnen und Verdüren. Dieser ganze Kreis von Vorstellungen, der nun die niederländisch-französische Teppichkunst auf zwei Jahrhunderte hinaus beherrscht, hat seine erste Ausbildung in der Buchmalerei am französischen, dem burgundischen und den verwandten Höfen gefunden. Die Chroniken- und Romanillustration ist die Quelle der Kompositionen und der geistigen Auffassung der Bildwirkerei dieser Landschaften im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts gewesen. Nur aus ihrem eingehenden Studium, nicht aus dem der Tafelmalerei ist der eigentümliche Charakter der Teppichkunst dieser Gebiete zu verstehen. Die Forschung hat sich mit der Aufklärung dieser wichtigen Beziehungen noch kaum über die ersten Anfänge hinausgetraut.

Das früheste und wichtigste Erzeugnis aus dem burgundisch-französischen Kunstkreise um 1400 ist die fragmentarische Folge von Jagd- und Minneszenen im Clunymuseum (Abb. 92). Herren und Damen der höfisch-ritterlichen Gesellschaft in Sendelbinden und Zaddeltrachten jagen mit Hunden und Falken auf Hasen oder lagern am Boden, in einem ansteigenden, mit Kräutern und Blumen üppig bewachsenen, oben mit dichtem Gebüsch bestandenen Gelände. Die malerisch-räumliche Durchbildung ist hier im Vergleich mit dem Haupterzeugnis der unmittelbar vorauf-

gehenden Pariser Bildwirkerei, der Apokalypse von Angers, bedeutend fortgeschritten. Zahlreiche Einzelheiten, z. B. die Bestreuung des felsigen Erdreichs mit Blumenbüscheln, die in Erdlöchern verschwindenden kleinen Hasen, namentlich die rundlichen Bäume setzen diese Teppiche in die unmittelbare Nähe der Miniaturen des Haincelin von Hagenau in der Pariser Nationalbibliothek.[37]) Hier treten ganz verwandte Jagdgruppen mit Hunden und Falken auf. Diese Teppiche sind Vertreter der burgundisch-französischen Hofkunst, auf deren Ähnlichkeit mit den südostdeutschen Minneteppichen der Zeit auf Seite 74 hingewiesen wurde. Die farrenartig gegliederten, lorbeerartigen und kreisförmigen Blätter der Bäume lassen wieder deutlich den Einfluß des Stils der oberitalienischen, insbesondere der Veroneser Hofkunst des ausgehenden Trecento erkennen. Vor allem wird man an die üppigen, mit Tieren, Vögeln und Jagdgruppen belebten Waldlandschaften in den Wandbildern der italienisch-französischen Schule im päpstlichen Palast in Avignon erinnert. Die oben erwähnte malerisch-tonige Behandlung der burgundisch-französischen Teppiche im Gegensatz zu dem dekorativ-linearen Charakter der deutschen Wirkereien kommt gerade in der zarten Behandlung der hell- und dunkelgrünen Baummassen zum Ausdruck. In den weich modellierten Gewändern und noch klarer in den zackigen Grasbüscheln läßt sich das strähnenartige Ineinanderführen der verschiedenfarbigen aneinanderstoßenden Fäden an den Begrenzungslinien — die Technik der „Hachures" — beobachten. Durch reiche Fels- und Baumlandschaften und Architekturen ist ein weiteres Erzeugnis dieser Schule, die Folge der Taten des Jourdan de la Blaye, im Museo Civico in Padua ausgezeichnet. Wie auf dem erwähnten Teppich mit Reiterkämpfen in den heures des Herzogs von Berry von den Brüdern von Limburg um 1415, so sind auch hier auf dem Himmelsgrunde vierzeilige französische Versinschriften angebracht.

Der Ursprung der genannten Arbeiten im burgundisch-französischen Kunstgebiet wird außer durch die Berührung mit der Miniatorenschule der Gegend durch ihre Verwandtschaft mit den einzigen urkundlich auf Arras festzulegenden Teppichen wahrscheinlich gemacht. Dies sind die zwei Rücklaken in der Sakristei der Kathedrale von Tournai mit vierzehn Bildern aus der Geschichte der hl. Piat und Eleutherius, die von Pierrot Ferré in Arras 1402 gefertigt und der Kathedrale von dem Kanonikus



Abb. 92. Jagdteppich. Burgundisch-französisch, Arras (?),
Anfang des 15. Jahrh. Paris, Clunymuseum.

Toussaint Prier gestiftet wurden (Abb. 93). Die Dorsalien sind jetzt in vier Teile zerschnitten, ein Meter hoch und jeder zwei Meter breit; in den Farben sind sie stark verblaßt. Wieder scheint hier die durch zarten Linienfluß und weiche Abtönung bezeichnete Stilrichtung des Haincelin von Hagenau durch; die Reitergruppe kommt in seinen Miniaturen ähnlich vor. Die Vorgänge spielen teils in kastenartigen, mit Mauerstreben besetzten Gebäuden, teils auf blumenbewachsenem ansteigendem Gelände. Städte sind mit übereinandergeschachtelten Häusern dargestellt. Vierzeilige französische Versinschriften bedecken den aus hellen und dunkeln Streifen gebildeten blauen Himmel. An diesem sind die zahnartigen Hachüren wieder besonders deutlich.

Welche starke Einwirkung die italienische Trecentomalerei in diesem Kunstkreis ausgeübt hat, bezeugt noch stärker eine weitere wichtige Schöpfung der burgundisch-französischen Bildwirkerei aus dem ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, die große breitrechteckige Tapete mit der figurenreichen Kalvarienbergdarstellung im Schatz der Kathedrale La Seo in Saragossa. Um die Hauptszene der Kreuzigung mit den drei Kreuzen, mit der Frauengruppe und der zum Teil berittenen Zuschauermenge ordnen sich auf den steil hochsteigenden Felsterrassen andere Ereignisse der Passion, die Kreuztragung, die Frauen am Grabe, Christus und die Gärtnerin und Christus in der Vorhölle. Deutlich wirkt hier das Vorbild der Kalvarienbergdarstellungen der Giottoschen Schule nach.

Der burgundisch-französische Stil, wie ihn die genannten Teppiche vertreten, entstand aus einer Durchdringung französischer und niederländischer Elemente infolge der Vereinigung des französischen Herzogtums Burgund mit der Grafschaft Flandern und dem Artois durch die Vermählung Philipps des Guten und der Gräfin Maria von Flandern. Schon in der Frühgotik hatten diese Gebiete mit Paris als Mittelpunkt einen großen Kunstkreis gebildet. Nunmehr, im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts, traten am burgundischen, am Pariser und an den Höfen der Herzöge von Berry, Anjou und Orleans eine Reihe niederländischer Künstler, darunter auch Johann von Brügge, der Zeichner der Apokalypse von Angers, auf. Ihrer Mitwirkung wird der rasche Fortschritt zum malerisch-naturalistischen Stil zugeschrieben, in dem die burgundisch-französische Kunst dem übrigen außeritalienischen Europa voranging.



Abb. 93. Aus der Geschichte des hl. Piat und Eleutherius von Pierrot Ferré in Arras 1402. Tournai, Dom.



Abb. 94. Aus den Jagdteppichen in Hardwicke Hall. Burgund, Arras um 1430.



Abb. 95. Aus den Jagdteppichen in Hardwicke Hall. Burgund, Arras um 1430.

In die 20er bis 30er Jahre des 15. Jahrhunderts führt die Folge großer Jagdteppiche im Besitz des Herzogs von Devonshire in Hardwicke Hall (Derbyshire), die als Leihgabe im South-Kensingtonmuseum ausgestellt sind (Abb. 94, 95). Ein weiteres Stück der Folge besitzt seit wenigen Jahren das Museum in Minneapolis in den Vereinigten Staaten. Wieder ergehen sich auf blumen- und gebüschbewachsenem ansteigendem Gelände Gruppen von höfisch gekleideten Herren und Damen zu Pferd und zu Fuß mit Jagdvergnügungen; verknüpfen schon Anordnung und Farbencharakter — die vorherrschenden roten und blauen Gewandfarben vor abgetönten grünlichen und bräunlichen Hintergründen — diese vortrefflich erhaltenen Textilgemälde mit den vorhergenannten Arbeiten, so rücken sie der fortgeschrittene Realismus in der Tracht, die pelzverbrämten Gewänder aus dicken Tuchen, die faltigen Sendelbinden der Männer und die Hörnerhauben der Frauen, die schärfere Plastik der Einzelheiten bereits in die Frühzeit der van Eycks. Manches erinnert noch an die Buchmalereien der Gebrüder von Limburg, der Vorläufer der Eycks. Die Wildschwein- und die Bärenhatz sind z. B. direkt an die um 1415 entstandenen Riches heures des Herzogs von Berry angelehnt. Anderes spricht für eine Berührung mit dem Frühstil des Jan van Eyck selbst, besonders mit den höfisch-ritterlichen Darstellungen in den Heures von Turin. Die Teppiche sind vielleicht, nach einigen Devisen zu schließen, für den Herzog Philipp den Guten anläßlich seiner Hochzeit 1430 gefertigt. Es liegt also nahe, anzunehmen, daß sein Hofmaler und Kämmerer Jan van Eyck den Entwürfen zu diesen Teppichen nahe steht.

Unter Philipp dem Guten, dem Enkel Philipps des Kühnen, der 1419 zur Regierung kam, wuchs der Besitz des burgundischen Hauses an Bildtapeten ins Ungemessene. Der Herzog ließ im Jahre 1440 ein steinernes Magazin eigens für seine Teppiche erbauen und setzte sechs Offiziere als „gardes de la tapisserie" und zwölf valets de chambre zu dessen Verwaltung ein. Bereits ein Inventar vom Gardemeuble Philipps, in Dijon 1420 aufgenommen, gibt einen erstaunlichen Begriff. Darin werden aufgeführt mehrere „chambres" nicht nur mit Wandbehängen, auch mit Bettdecken und -himmeln in Hautelisse mit Seide und Gold; eine „chambre" dekoriert mit Damen, die Tugenden darstellen, und Falken, ein anderes mit Kindern, Bäumen, Kräutern und Rosenstaketen, ein drittes mit den Bildnissen Herzog Antons von Burgund nebst



Abb. 96. Rosenroman aus der Sammlung Bardac im Louvre. Burgund, Arras um 1430—1440.

Familie. Ihnen schließen sich gegen sechzig „tapiz de salle" an mit Gegenständen der mittelalterlichen und antiken Geschichte. Den Beschluß machen religiöse Darstellungen, die „tapiz de chapelle".

Mit dem Frieden von Arras (1435), der dem Herzog Philipp die Picardie und die Sommestädte zusprach und seine Macht aufs höchste steigerte, beginnt die eigentliche Blüteepoche der burgundischen Bildwirkerei. Im Anschluß an die Jagdteppiche des Herzogs von Devonshire sind noch zwei Teppichabschnitte mit Herren und Damen zu Pferde in Notre Dame von Nantilly in Saumur (Loire) und im Rathaus zu Regensburg den Werkstätten von Arras zuzuschreiben. Hier hat sich aber bereits ein herber steifer Figurenstil durchgesetzt; wir sehen ihn auch an den ähnlich in faltenreiche Sendelbinden, Hörnerhauben und schwerbrüchige Wollstoffe gekleideten drei Figuren eines Teppichbruchstücks mit einer Darstellung aus dem Rosenroman, ehemals in der Sammlung Bardac, jetzt im Louvre; und auf einem nahverwandten Teppich im Newyorker Metropolitanmuseum. Die zeremoniell aufgerichteten hageren Gestalten, die knochigen Köpfe mit müde und starr unter schweren Lidern hervorblickenden Augen zeigen das Formenideal der burgundisch-französischen Maler der 30er Jahre, speziell der Schule von Tournai (Abb. 96). Die feinabgetönten Blätter der Rosenranken sind den Pflanzen der älteren Teppiche von Arras nachgebildet. Die in senkrechten Streifen verschiedenfarbig gemusterten Gründe begegnen auch auf den Wappenteppichen, die in der genannten Gerichtssitzung König Ludwigs XI. von Frankreich in der Miniatur von Foucquet die Wände bedecken. (Zum Jahre 1451 wird übrigens ein Rosenroman im Besitz Philipps des Guten genannt.) Diesen Arbeiten gliedern sich an: ein Teppichbruchstück mit einem ähnlich kostümierten Liebespaar im Besitz des Conde de Valencia, eine Venus als Frau Minne und ihr Hof vor dichtem Gebüsch im Cluny und die aus sieben Darstellungen bestehende Petrusfolge der Kathedrale von Beauvais, zu der ein achtes Bildfeld im Cluny ist (Abb. 97). Nach den Wappen und einer verlorenen Inschrift ist die Folge von Wilhelm von Holland, Bischof von Beauvais (1444 bis 1462) gestiftet; sie trägt die noch unerklärte Devise „paix". In Paris und am französischen Hofe hat in dieser Zeit infolge der schweren Kämpfe mit den Engländern, die unter Karl VI. selbst die Hauptstadt besetzt hielten, die Bildwirkerei völlig aufgehört.



Abb. 97. Befreiung Petri aus der Petrusfolge des Bischofs Wilhelm von Beauvais. Arras oder Tournai um 1450. Paris, Clunymuseum.

So kann es nicht verwundern, daß nahezu alle Teppiche in französischen Kirchenschätzen aus dieser Epoche ihrem Stil nach auf das burgundische Gebiet, auf Arras und Tournai, zurückzuführen sind. Den genannten ist namentlich der Ball der wilden Leute in Notre Dame de Nantilly in Saumur anzufügen, und auch die nur in späteren Zeichnungen erhaltene, von Karl VII. bestellte große Teppichfolge seines Sieges über die Engländer bei Formigny scheint in Arras gefertigt zu sein. In den Arbeiten seit den dreißiger Jahren sind ein herber Realismus, eine starre Faltengebung und abgemessen zeremoniöse Haltung zu beobachten. Gleichzeitig mit der burgundischen Buch- und Tafelmalerei hat sich die Bildwirkerei von dem idealisierenden Stil des Jahrhundertanfangs losgesagt. Aber unabhängig von diesen Kunstzweigen hat sie sich jetzt eine eigene monumental-dekorative Formensprache geschaffen. Vergeblich mußten alle Versuche sein, unter der Tafelmalerei der burgundisch-französischen Schule, die uns gerade in den zahlreichen Ausstellungen der Primitiven während der letzten Jahrzehnte nahe gerückt ist, die Zeichner dieser Teppiche zu finden. Besondere Kartonzeichner haben diesen Teppichstil herausgebildet, wie in der Einleitung angedeutet. Ein solcher war offenbar jener Baudouin de Balleuil in Arras, der dem Herzog Philipp seit dem zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts Zeichnungen für Teppiche geliefert hat. Ihn schlägt der Herzog auch den Wirkern Robert Dary und Jacques de l'Ortie in Tournai für die Kartons der untergegangenen Geschichte Gideons und des goldenen Vließes vor, die dann in den Jahren 1449 bis 1453 gewirkt wurde. In dem Vertrag wird bestimmt, daß der Herzog das Programm der Darstellungen und die Inschriften selbst festsetzt, und daß ihm die Kartons vorzulegen sind. Die gelben Partien der Kartons sollen in feinem venezianischen Goldfaden, die weißen, ausgenommen die Gesichter und Fleischteile, in Silber gewirkt werden. Als Hauptlieferant für den Herzog Philipp in Arras wird Jean Walois (1413—1445) genannt. Gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts tritt aber Arras in den Rechnungen des burgundischen Hofes völlig zurück.

Daß in der Tat die ganze hier zusammengestellte zweifellos burgundisch-französische Teppichgruppe der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts in Arras gewirkt ist, läßt sich nach den angeführten Umständen zwar nicht mit Sicherheit, doch mit Wahr-

scheinlichkeit behaupten.*) Durch historische Dokumente ist dagegen die folgende nahverwandte Reihe von Teppichen mit Bestimmtheit auf Tournai festzulegen.

Blüte der burgundischen Bildwirkerei um 1450. Tournai

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts erscheint Tournai an Stelle von Arras als Mittelpunkt der burgundischen Bildwirkerei. Die eben erwähnte Bestellung der riesigen Gideontapisserie durch Herzog Philipp den Guten in Tournai im Jahre 1449 leitet eine ununterbrochene Reihe umfangreicher Aufträge des Herzogs bei Bildwirkern der freien Hauptstadt des Hennegau ein. Im Jahre 1423 erscheint zuerst in Tournai eine Korporation der Hautelissiers unter ihrem eigenen Banner. Von Bedeutung für die Entfaltung der Tournaier Bildwirkerei wurde der mit den dreißiger Jahren beginnende Aufschwung der dortigen Malerschule. Ihre Häupter waren Robert Campin, d. i. der frühere sogenannte Meister von Flémalle, Jacques Daret und Roger von der Weyden. Diese Schule, in der sich französische und niederländische Elemente aufs glücklichste vereinigten, entwickelte unter den altniederländischen Malerschulen vorzüglich die Monumentalmalerei, indem sie nicht nur die Wandmalerei, sondern auch die Bemalung großer Leinenbehänge, die als Tapeten verwendet wurden, pflegte. Robert Campin, der vermutliche Lehrer Rogers, zeichnete auch urkundlich im Dienste der Bildwirkerei; zum Jahre 1439 wird in einem Testament von Tournai eine Folge: „vie et passion de Saint Pierre d'après des cartons de Robert Campin et d'Henri de Beaumetiel" erwähnt; der letztere ist dabei wohl als der eigentliche Kartonnier anzusehen.

Dem Herzog Philipp lieferte die meisten Prachttapeten der „tapissier marchand" Pasquier Grenier. Auf die Werkstatt dieses Meisters läßt sich an der Hand einiger wieder zutage getretener, urkundlich von ihm dem Herzog gelieferter Teppiche mittels stilistischer Vergleichung eine ganze Reihe umfangreicher Schöpfungen allerersten Ranges zurückführen. An den Anfang dieser Arbeiten ist vermutlich die fragmentarische Folge der hl. Sakra-

*) In einer nach Fertigstellung unseres Manuskriptes erschienenen Abhandlung von B. Kurth: Die Blütezeit der Bildwirkerei zu Tournai und der burgundische Hof im Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses wird die Mehrzahl der oben für Arras zusammengestellten burgundischen Teppiche des zweiten Viertels des 15. Jahrhunderts zusammen mit den folgenden nach Tournai verlegt.

mente zu stellen, die vor wenigen Jahren als Geschenk Pierpont Morgans in das Metropolitanmuseum in Neuyork gelangt sind. Sie sind mit größter Wahrscheinlichkeit als eine vom Herzog Philipp im Jahre 1440 in Brügge, dem damaligen Bildtapetenmarkt der Niederlande, erworbene Folge der hl. Sakramente zu bestimmen. In den regungslos dastehenden lebensgroßen Gestalten mit hageren Köpfen und in den großfigurigen Granatapfelmustern, die die Gewänder und Hintergründe bedecken, zeigt sich eine starke Berührung mit dem Stil des Robert Campin.

Um die Mitte des Jahrhunderts drängen sich dann die Schöpfungen aus der Werkstatt Pasquier Greniers in dichter Folge. Es sind meist Stücke von großen Dimensionen; einige messen bei 5 Meter Höhe bis zu 11 Meter in die Breite. Gleichwohl ist das Erhaltene nur ein kleiner Überrest des ehemals Vorhandenen. Nur der unermeßliche Reichtum, über den Herzog Philipp verfügte, konnte diese erstaunliche Entfaltung der Bildwirkerei ermöglichen. Die Seide tritt in der Mehrzahl der Arbeiten gleichberechtigt neben der Wolle auf. Die Textur bekundet gegenüber den meist gröberen und lockeren Wollwirkereien vom Anfang des Jahrhunderts eine erhebliche Verfeinerung. Der große Kalvarienberg aus der Sammlung Somzée im Cinquantenairemuseum, den wir hier voranstellen, ist in den Grundzügen der Komposition eine Wiederholung des Teppichs um 1410 im Seo zu Saragossa; auch hier klingen die italienischen Motive nach. Aber die knochigen Köpfe mit großen Augenlidern, die steiffaltigen Granatapfelstoffe, die scharfen bizarren Formen der Plattenrüstungen verweisen die Entstehung in die Jahrhundertmitte, in den Kunstkreis des Jacques Daret und des Roger von der Weyden. Die kleinen Blumenbüschel, die den Boden bedecken, wiederholen sich auf den meisten verwandten Arbeiten, ähnlich auch auf den noch zu nennenden Blumenteppichen mit Karls des Kühnen Wappen. Im Jahre 1461 lieferte Pasquier Grenier dem Herzog Philipp übrigens sechs Teppiche der „Passion de Notre Seigneur", die bei Karls des Kühnen Hochzeit die herzogliche Kapelle schmückten; daß der Kalvarienberg hierzu gehört, ist nicht ausgeschlossen. Die wichtigsten weiteren Vertreter der Arbeiten Pasquier Greniers sind die große Tapete mit den Taten Alexanders des Großen nach der legendenhaften Historie des Jean Wauquelin im Palazzo Doria in Rom, identisch mit einer Bestellung Philipps von 1459 (Abb. 98) — im Jahre 1461 stellte er sie in Paris im Hotel d'Artois

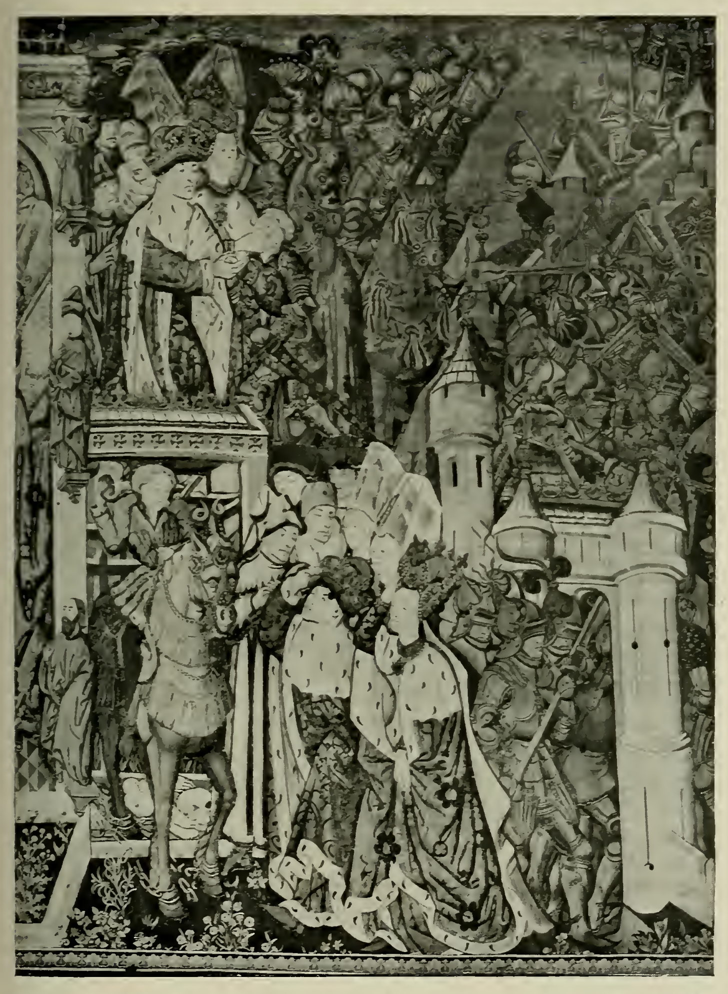


Abb. 98. Aus der Alexandergeschichte. Arbeit des Pasquier Grenier in Tournai 1459.
Rom, Palazzo Doria.

beim Einzug Ludwigs XI. aus — die vier berühmten Cäsarteppiche im Berner historischen Museum, die sich im Jahre 1475 schon im Besitz des Grafen von St. Pôl, Burggrafen des benachbarten Lille, nachweisen lassen; die Geschichte des Königs Klodwig in der Kathedrale in Reims, die Karl der Kühne bei seiner Vermählungsfeier mit Margarethe von York 1468 in Brügge ausstellte; sie fiel mit der Bagage Kaiser Karls V. beim Rückzug von Metz in die Hände des Herzogs Franz von Guise; zwei Stücke aus einer Eroberung Jerusalems durch Titus, das eine in Notre Dame de Nantilly in Saumur, das andere aus der Hoentschelsammlung ins Metropolitanmuseum in Neuyork gekommen; zwei Riesentapeten mit der Auffindung des hl. Kreuzes in zahlreichen Bildern im Besitz des Metropolitankapitels in Saragossa und endlich die Geschichte des Schwanenritters in der Katharinenkirche in Krakau, die mit einer Bestellung des Herzogs bei Pasquier Grenier vom Jahre 1462 identifiziert werden kann (Abb. 99). Ein zu dieser Folge gehöriges Bruchstück ist im Wiener Kunstgewerbemuseum. Auf dem Krakauer Teppich erscheint Herzog Philipp selbst als König Oriant, ähnlich wie in den Dedikationsbildern der für ihn gemalten Chronikenbücher, z. B. in Wien und Brüssel. Morelowsky, dem die Veröffentlichung des Krakauer Teppichs zu verdanken ist, hat wahrscheinlich gemacht, daß die Folge zur Erinnerung an eine Aufführung der Schwanenrittersage bestellt wurde, die von dem burgundischen Hofe bei dem berühmten Turnier in Lille 1454, wo auch Jacques Daret bei der Dekoration mitwirkte, veranstaltet wurde.[38]) Als weitere Arbeiten des Stils schließen sich endlich die nach Rogers von der Weyden Wandgemälden im Brüsseler Rathaus kopierten Teppiche im Berner Museum, die Gerechtigkeit Trajans und die Geschichte Herkenbalds an, zwischen 1441 und 1462 entstanden, ebendort noch ein Antependium mit der Anbetung der Könige, wohl gleichfalls eine Kopie nach einem Bilde Rogers und der große Teppich mit der Rolandschlacht in Brüssel.

Der herbe Figurentypus mit knochigen Köpfen, die Granatapfeldamaste, das Buschwerk, die vierzeiligen französischen, seltener lateinischen Versinschriften auf dem schmalen, von hell- und dunkelblauen Streifenwolken bezeichneten Himmel, die Zusammenstellung mehrerer Szenen neben- und übereinander sind aus der älteren Tradition von Arras übernommen. Bei aller zeremoniellen Starrheit ist aber ein Drang nach heftiger Bewegung



Abb. 99. Aus dem Schwanenritterteppich.
Arbeit des Pasquier Grenier in Tournai 1462.
Krakau, Katharinenkirche.

eingetreten; die Figuren werden mit Vorliebe in unentwirrbaren Massen bis nahe an den oberen Rand übereinander geschichtet; das reiche knittrige Faltenwerk, die eckigen Gebärden, die zusammengeschachtelten Stadtarchitekturen mit teils heimischen, teils phantastischen Zinnen-, Erker-, Turm- und Kuppelformen vermehren das Gedränge. Stellenweise spielen die Vorgänge in säulengestützten Baldachingebäuden von vier-, sechs- und achteckigem Umriß, die im Gegensatz zu dem flächenhaften Gepräge des Gesamtbildes räumlich-plastisch durchgebildet sind. Die herbe Kraft der Zeichnung, der plastische Naturalismus, die Leidenschaft in den Kampfszenen — und sie bilden die Mehrzahl — auf der anderen Seite das höchstdekorative Stilgefühl stempeln diese Tournaier Teppiche Pasquier Greniers zu den hervorragendsten Schöpfungen der gesamten Bildwirkerei. Noch ist das strenggebundene und flächenhafte mittelalterliche Prinzip — auch in den einfachen Farben, vorwiegend Rot und Blau vor grünem Landschaftsgrunde — nicht durchbrochen, doch dabei welche Fülle von individuellem Leben! Das trotzig kriegerische, waffenstarre Wesen des burgundischen Hofes findet in der gedrängten scharfen Form den vollkommensten Ausdruck. Griechen, Römer und merowingische Franken tragen die Uniformen der burgundischen Armee. Alexander, Cäsar, Titus und Klodwig in goldstrotzenden Plattenrüstungen und auf reichgeschirrten Streitrossen zeigen die Züge Herzog Philipps und seines Sohnes Karls des Kühnen. Bombarden und Feldschlangen vervollständigen das Bild des burgundischen Kriegswesens. Der romanhafte Zug dieses Hofes tritt uns aus den bizarren Kostümen und Rüstungen, den phantastischen goldschmiedeartigen Architekturformen, selbst aus den vierzeiligen Versinschriften entgegen. Sie atmen den ruhmsüchtigen Geist der Burgunder Herzöge und ihrer Ritterschaft, der dem Reiche unter Karl dem Kühnen den raschen Untergang bereiten sollte. Zweifellos sind alle diese Teppiche auf die Kartons eines bestimmten Meisters zurückzuführen. So stark er sich im einzelnen, namentlich in den Köpfen, mit den Tafelmalern von Tournai, besonders mit deren Haupt, Roger von der Weyden berührt, so sehr hat er doch einen eigenen, von der Tafelmalerei weit abweichenden dekorativ-monumentalen Stil ausgebildet. Wie jener früher genannte Baudouin de Balleuil von Arras, so ist auch dieser große, den ersten zeitgenössischen Tafelmalern ebenbürtige Künstler ein eigens für Bildteppiche tätiger Kartonzeichner ge-



Abb. 100. Bruchstück aus der Estherfolge in Nancy.
Arbeit des Pasquier Grenier 1462.
Paris.

wesen, dessen Persönlichkeit festzustellen vielleicht einer späteren Forschung noch gelingen wird.

Aus der Spätzeit der Regierung Philipps des Guten stammt eine weitere, mit der vorigen stilistisch und technisch nahverwandte Gruppe von Teppichen, die ebenfalls auf das Unternehmen des Pasquier Grenier in Tournai zurückzuführen ist. Auch sie zeichnen sich durch einen höchst charakteristischen Stil aus. Da ist zunächst die Geschichte der Esther und des Ahasverus im Museum in Nancy; der Überrest einer sieben Stück umfassenden Folge, die Philipp der Gute im Jahre 1462 bei Pasquier Grenier erwarb. Sie verschönerte die Vermählungsfeierlichkeiten in Brügge 1468 und fiel mit dem Zelt Karls des Kühnen nach der Katastrophe bei Nancy in die Hände der siegreichen Lothringer (Abb. 100). Hagere langgestreckte Gestalten in steifgemessener Haltung, geradlinig niederfallende, mit flachen klargezeichneten Granatmustern besetzte Gewänder, ein zierlicher, etwas prätentiöser Stil gemahnen hier an die Kunst der zweiten Generation der altniederländischen Malerschule, an die Richtung des Dirck Bouts und Simon Marmion. Ein verwandtes Stück einer Estherfolge besitzt das Metropolitanmuseum in Neuyork seit einigen Jahren aus der Hoentschelsammlung (Abb. 101). Endlich ist eine mehrfach besprochene große Folge des trojanischen Krieges anzufügen. Sie besteht aus einer Reihe figurenreicher Kampfszenen mit hageren steifbewegten Gestalten, und verteilt sich auf folgende Aufbewahrungsorte: Kathedrale von Zamora (Abb. 103), Viktoria- und Albertmuseum in London, Tribunal von Issoire und Tribunal von Montereau, Schloß von Sully, Sammlung E. Speyer in London und Graf Schuwaloff. Die Teile im Viktoria- und Albertmuseum aus dem Besitz Jubinals, der sie in seinen „Anciennes tapisseries historiées" 1838 veröffentlichte, stammten von den Nachkommen des Ritters ohne Furcht und Tadel Bayard. Zu diesen Teppichen haben sich nun durch einen glücklichen Zufall die kleinen Vorzeichnungen erhalten (Abb. 102). Sie sind 1898 aufgetaucht und von Schumann veröffentlicht worden (je 31:57 cm). Sie gelangten bald darauf in den Louvre, bei welcher Gelegenheit sie Guiffrey nochmals einer eingehenden Besprechung unterzogen hat.[39]) Deutlich ist der Zusammenhang dieser, mit roten und blauen Wasserfarben kolorierten Federzeichnungen mit der Buchmalerei am Hofe Philipps des Guten, speziell mit den figurenreichen Schlachtenbildern, mit denen Jean le Tavernier von Audenarde und andere die Taten Alexanders



Abb. 101. Aus der Esthertapete im Metropolitanmuseum New-York.
Arbeit der Grenierwerkstatt in Tournai um 1470.

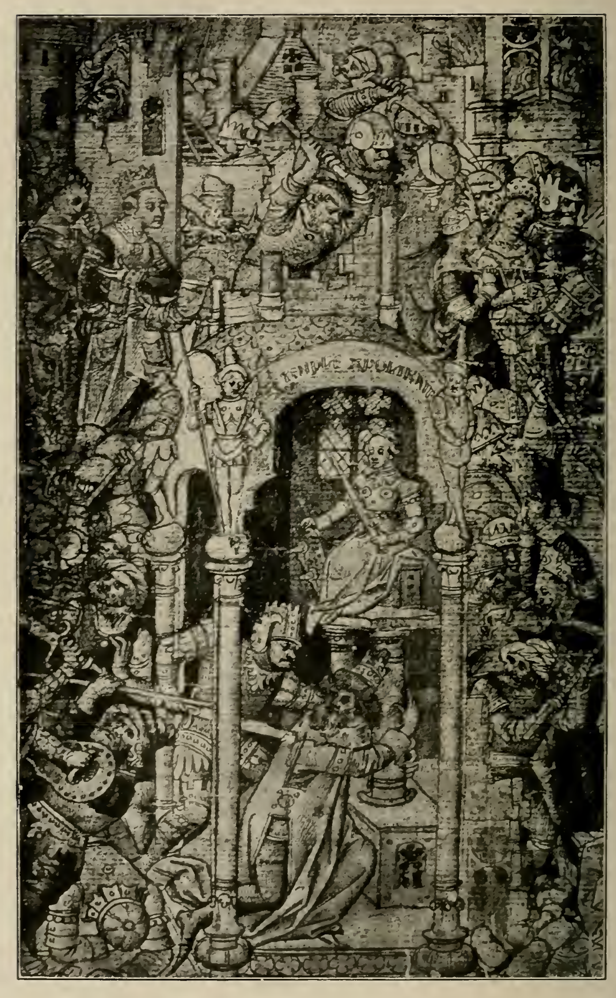


Abb. 102. Entwurf zu der Zerstörung Trojas. (Ausschnitt.)
Burgund um 1470. Paris, Louvre.



Abb. 103. Teppich mit Zerstörung Trojas. (Ausschnitt.)
Pasquier Grenier, Tournai um 1470. Zamora, Kathedrale.

des Großen in den 60er Jahren illustrierten (Bibliothek in Brüssel). Der steile Aufbau der vielköpfigen Soldatenmassen bis zum oberen Rande, wie auch die strichelnde Feder- und Tuschzeichnung sind übereinstimmend. In diesen Teppichskizzen, deren Papier nach den Wasserzeichen nach 1463 in Laon oder Soissons gefertigt wurde, haben wir also die ältesten erhaltenen petits patrons vor uns, nach denen die Kartons auf große Leinwand oder Papierstreifen ausgeführt wurden. Daß aber erst durch den Kartonzeichner aus den ersten Entwürfen teppichgemäße Darstellungen wurden, erkennt man beim Vergleich der Skizzen mit den ausgeführten Teppichen mit aller wünschenswerten Deutlichkeit. Denn so genau die Teppiche in der Komposition mit den Federzeichnungen übereinstimmen, so sehr weichen sie in der geradlinigstarren monumentalen Zeichnung von dem weicheren flüchtigen Stil des Miniators ab. Namentlich sind die Einzelheiten, z. B. der reiche Schmuck und die Granatapfelmuster, Zutaten des Cartonniers. Wahrscheinlich haben wir hier eine 1472 von dem Magistrat von Brügge bei Pasquier Grenier erworbene Folge der Zerstörung Trojas vor uns, die der Magistrat Karl dem Kühnen zum Geschenk machte. Vermutlich ist sie ähnlich so vielen anderen Teppichen aus dem Besitz des Herzogs nach seiner Niederlage durch das französisch-lothringische Heer nach Frankreich gelangt. In eine Reihe mit dieser Folge gehört auch die prächtige Esther- und Ahasverusfolge in der Kathedrale von Saragossa. Der hagere langgestreckte Figurentypus in der Art Marmions und Bouts' kehrt dort wieder. Figurenreiche Gastmahlszenen mit prächtigem Tafelgerät und vollbesetzten Kredenzen sind mit Vorliebe dargestellt. In der perspektivischen Durchbildung von Innenräumen und mauerumschlossenen Höfen sind Ansätze zu einer Lockerung des starren flächigen Schemas zu spüren. Den Ausklang dieser Stilweise stellen eine Alexanderlegende der Sammlung Aynard in Lyon und die Herkulesgeschichte im Cinquantenairemuseum in Brüssel dar. Die mit wallenden Straußenfedern geschmückten flachen Baretts verweisen diese Arbeiten schon in die letzten Jahre der Regierungszeit Karls des Kühnen.

Der höchste Glanz der burgundischen Teppichwirkerei erlischt schon ein Jahrzehnt vor dem Untergang des Hauses in der Schlacht vor Nancy. Gleich nach Philipps des Guten Tode (1467) brachten die schweren Kämpfe zwischen Karl dem Kühnen und Ludwig XI. von Frankreich, die besonders die burgundisch-französischen



Abb. 104. Krönung Mariae der Sammlung Davillier im Louvre. Brüssel 1485.

Landesteile heimsuchten, der Teppichfabrikation schwere Schädigungen. Von Bestellungen Karls des Kühnen in Tournai verlautet nichts mehr. Hervorhebung verdienen nur noch die mit Karls Wappen geschmückten Blumenteppiche im Berner Museum, die die Schweizer aus dem Zelt des Herzogs erbeuteten Wahrscheinlich lieferte auch sie Pasquier Grenier; zum Jahre 1461 und später werden unter seinen Lieferungen Zimmerausstattungen mit Verdüren genannt. Auch werden Teppiche mit Buschwerk und Blumen und darin Bauern und Holzhauer genannt; vielleicht sind darin Bauernteppiche, wie sie im Cinquantenairemuseum und sonst erhalten sind, zu erkennen. Nach dem Tode Karls des Kühnen fielen die französischen Teile seines Reiches, darunter das von Ludwig XI. 1477 zerstörte Arras, Tournai und das gleichfalls als Wirkerstadt in Frage kommende Lille an Frankreich.

Die Brüsseler Bildwirkerei der Spätgotik um 1500

Die niederländischen Provinzen des burgundischen Reiches, vor allem Flandern und Brabant, kamen nach Karls des Kühnen Untergang als Erbschaft seiner Tochter, Maria, an deren Gemahl Maximilian von Österreich. Unter Maximilian schwang sich Brüssel zum Mittelpunkt der niederländischen Bildwirkerei empor. Jetzt erst, in den beiden letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, entwickelt sich an Stelle des burgundisch-niederländischen, halb französischen Stils ein eigentlich niederländisch-vlämischer Stil in der Bildwirkerei. Die durch Hugo von der Goes zur größten Bedeutung gelangte Brüsseler Tafelmalerei gewann auf die Teppiche mit religiösen Darstellungen für kurze Zeit einen unmittelbaren Einfluß. Es sind in den beiden letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, zweifellos in Brüssel selbst, eine Anzahl derartiger Bildteppiche entstanden, die in der architektonischen Gliederung und in der Maßwerkumrahmung wie in der bildmäßigen Komposition mit tiefen Innenräumen und Landschaften als eine Umsetzung von Tafelgemälden des Goes und seiner Schule erscheinen. Das Hauptdenkmal ist der dreiteilige Teppich mit der von Engeln gekrönten Maria in der Mitte aus der Sammlung Davillier im Louvre mit der Jahreszahl 1485; im linken Felde ist dargestellt: Moses schlägt das Wasser aus dem Felsen, im rechten der Engel an dem Brunnen des ewigen Lebens (Abb. 97). Weiter schließen sich an eine Altarausstattung in der Kathedrale von Sens, bestehend aus einem



Abb. 105. Anbetung der Könige. Brüssel um 1490. Paris, Museum der Gobelins.

Antependium mit der Anbetung der Könige und einem dreiteiligen Altarbehang mit der Krönung der Maria im überhöhten Mittelfelde, der Krönung der Bathseba und Esther und Ahasverus auf den Seiten; zwei Teppiche mit der Verkündigung an Maria und der Anbetung der Könige im Museum der Gobelins (Abb. 105), eine Geburt Christi in der Kgl. Sammlung in Madrid, eine Anbetung des Kindes im Dom zu Erfurt, die schon genannte Verkündigung an Maria mit dem altaufgemalten Wappen der Nürnberger Tucher und der Jahreszahl 1486 nach einem Karton der Wolgemutwerkstatt im Besitz der Familie (Abb. 106), eine Kreuzigung im Dom in Pienza, eine Verkündigung an Maria in der Sammlung von Dirksen in Berlin und endlich der gleichfalls schon genannte hochrechteckige Teppich mit Susanna und den beiden Alten und den Wappen der Augsburger Welser, Rehlinger und Sitzinger auf der nach deutscher Zeichnung gewirkten Borte im South Kensingtonmuseum. Aus der Brüsseler Tafelmalerei ist namentlich die in den meisten Fällen wiederkehrende Umrahmung mit glas- und perlenbesetzten säulen- und maßwerkverzierten Eselsrückenbögen übernommen. In der Verkündigung und der Anbetung in Paris hat Destrée den Stil des Hugo van der Goes selbst erkennen wollen; zweifellos hat der Kartonzeichner aus dessen Tafelbildern die stärksten Anregungen geschöpft. Vielleicht erklärt sich die Nachbildung von Tafelgemälden, die in dieser mehr außerhalb der großen Linie der Entwicklung liegenden Teppichgruppe vorgeherrscht hat, aus besonderen Wünschen der Besteller.

Die Fortsetzung des dekorativen Tapetenstils der burgundischen Zeit, der Schule von Tournai, bildet dagegen eine andere, durch stilistische Verwandtschaft wieder fest geschlossene Gruppe von Brüsseler Teppichen aus dem letzten Jahrzehnt des 15. und den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts. An dem Anfang dieser Reihe steht ein hochrechteckiger Teppich mit einer thronenden Esther (?) im Besitz des Herrn Böhler in München (Abb. Formenschatz 1896, Nr. 50, 51). Die steif aufgerichteten hageren Gestalten in gerade herabfallenden Gewändern, zum Teil in federgeschmückten Baretts, die Fläche dicht gedrängt bis zum oberen Rande hinauf erfüllend, sind Nachfolger der späteren Pasquier Grenierteppiche. Als charakteristisches Merkmal kennzeichnet die Arbeit ein feiner Liniendamast mit meist roter Musterzeichnung auf gelbem Grunde, der die Gewänder, Hintergründe, Baldachine, teilweise selbst den Fuß-



Abb. 106. Verkündigung.
Nach Zeichnung Wolgemuts für die Tucher in Brüssel gewirkt 1486.
Bes. Frhr. von Tucher.

boden des Teppichs wie mit einem dichten Netz bedeckt. Durch diesen Liniendamast lassen sich eine ganze Reihe der prächtigsten Arbeiten mit dem Estherteppich in eine Werkstatt bringen. Gebunden wie auf diesem Teppich sind Komposition und Faltenzeichnung noch auf der Tapete mit Salomon und der Königin von Saba im Besitz der Grafen von Hunolstein (Abb. 107); freier sind sie bereits in der berühmten Mazarintapisserie aus dem Kgl. Schloß des Aygalades in Spanien, die jetzt als Geschenk Pierpont Morgans im Metropolitanmuseum in Neuyork ist, in der Mitte den Triumph der Kirche, Papst, Kaiser und sündige Menschheit vor dem thronenden Gottvater darstellend, auf den Seiten Szenen der Esther, ferner in der Salomon- und Königin von Sabatapete im Museum Poldi Pezzoli in Mailand, dem vollendetsten Stück der Gattung (Abb. 108). Die Jahreszahl 1495 und das Tucherwappen trägt die aus der gleichen Werkstatt stammende kleine Gregorsmesse im Germanischen Museum in Nürnberg, die nach Gatterers Holzschuher-Historia von Nicolaus Selbitzer in Antwerpen gefertigt sein soll, womit zweifellos nur der Name des Teppichhändlers, wohl eines Deutschen, gemeint sein kann. Antwerpen löste in dieser Zeit Brügge als Handelszentrum für Bildteppiche ab. Die Komposition ist eine Wiederholung aus dem großen Prachtteppich mit der Gregorsmesse und Propheten auf den Seiten in der Kaiserlichen Sammlung in Madrid. Auf der Borte des Ornates des hl. Gregor ist auf dem Stück in Madrid der Name „Bruxelles" zu lesen, einer der ganz seltenen Fälle, wo die sonst nur dekorativ verwendeten Buchstaben auf den Gewandsäumen einen Sinn haben. Dieser Teppich ist im Jahre 1494 von Johanna der Wahnsinnigen, der Gemahlin Philipps des Schönen, von dem Wirker oder vielmehr Händler Matthias Guerlas aus Brüssel auf dem Markt von Medina del Campo erworben worden. Aus der weit zerstreuten Menge von Arbeiten des gleichen Stils verdienen an dieser Stelle nur noch die herrlichen vier Teppiche mit dem Marienleben in der Kgl. Sammlung in Madrid Erwähnung, deren Zeichnung in der älteren Literatur dem Jan van Eyck zugeschrieben wurde. Wie in der altburgundischen Teppichkunst, so werden auch in dieser Brüsseler Werkstatt noch eine Reihe von Szenen auf einem Teppich vereinigt, nur sind sie meist durch dünne, glas- und perlenverzierte gewundene Säulen und geschweifte Bögen voneinander getrennt. Die gedrängte lückenfüllende Kompositionsweise der altburgundischen Tapeten ist noch gesteigert;



Abb. 107. Salomon und die Königin von Saba.
Aus dem Teppich im Besitz des Grafen von Hunolstein.
Brüssel, Ende 15. Jahrh.

die Köpfe der figurenreichen Szenen schichten sich steil übereinander auf. Der dichte Liniendamast mit flachgezeichneten Mustern verstärkt die Flächenwirkung. Zweifellos steht auch hinter dieser Masse großartigster dekorativer Schöpfungen ein bedeutender Kartonzeichner. Trotz der Berührung mit der Kunst des Gerhard David, in den zarten Köpfen, dem gleitenden Linienfluß und den weich modellierten, vorherrschend blassen Farben, ist er, wie der Meister von Tournai, aus deren Kunst er hervorgegangen ist, ein Künstler von ganz eigenem Gepräge, ein Meister, dessen Beruf die Herstellung von Teppichkartons gewesen ist. Mit der vollendeten Zeichnung hält die äußerst feine, fast ausschließlich in Seide gewirkte Arbeit gleichen Schritt.

Die Bildnisse Kaiser Maximilians und seines Sohnes, des Erzherzogs Philipps des Schönen von Burgund (1494—1506), von dessen Gemahlin Johanna von Kastilien nebst anderen Mitgliedern des habsburgisch-burgundischen Hauses, die unter den Dargestellten der meist festlich-zeremoniellen Vorgänge begegnen, machen die Herstellung der besten Arbeiten für den in Brüssel residierenden Hof gewiß. Auch in dieser Hinsicht führen sie also die Überlieferung der Tournaier Teppiche fort. Über die Teppichbestellungen Philipps des Schönen sind leider bisher nur dürftige Nachrichten ans Licht getreten. Es ist zu bemerken, daß er neben Brüsseler Werkstätten, wie den noch zu nennenden Pieter van Aelst, namentlich Tournaier Firmen mit Aufträgen bedachte. Im Jahre 1497 erhielt er von der Stadt Tournai sechs Zimmerausstattungen in Tapisserie, um einen Erlaß, der den Verkauf von Tournaier Teppichen in seinen Landen verbot, rückgängig zu machen. Im Jahre 1501 lieferte Colaert Bloyart in Tournai dem Erzherzog vier Tapeten mit „Personnages à mannière de Banquet“ in Seide; 1505 erwarb der Erzherzog sechs große Stücke „de l’histoire du Banquet“ bei Jean Grenier, dem Nachfolger Pasquier Greniers — wahrscheinlich stammt daraus die jetzt im Museum in Nancy verwahrte Tapete der Histoire du banquet, deren Trachten, Straußenfederbaretts und Talare auf diese Zeit passen. Im gleichen Jahre kaufte Philipp bei Jean Grenier eine Zimmergarnitur mit Winzern und eine andere mit Holzfällern. Jean Grenier erscheint noch im Jahre 1513 mit sechs Stücken einer „cité des Dames“, die die Stadt Tournai der Statthalterin Margarethe von Österreich schenkte. Neben ihm tritt besonders Arnold Poissonier als Tournaier Wirker in dieser Zeit hervor; er liefert im Jahre 1510 dem Kaiser Maxi-



Abb. 108. Salomon und die Königin von Saba. Brüssel 1500. Mailand, Museum Poldi Pezzoli.

milian einen aus acht Stücken bestehenden Triumphzug Julius Cäsars u. a. Diese Tatsachen sind für die Frage der Verbindung der Brüsseler Bildwirkerei mit der Überlieferung von Tournai von Wert. Im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts scheint aber Tournai rasch auf einen provinziellen Stand herabgesunken zu sein, um durch den Aufschwung der Brüsseler Teppichfabrikation alsbald völlig in den Hintergrund gedrängt zu werden. Damals begann auch, wie angeführt, der Einfluß der Brüsseler Bildwirkerei auf Deutschland. Kaiser Maximilian, der seinen durch die Erbschaft der Maria von Burgund schon reichen Teppichschatz selbst durch Ankäufe vermehrte, entfaltete seine Tapeten auf seinen Reisen und auf den Reichstagen und mußte so die deutschen Fürsten, den Adel und das städtische Patriziat zur Nacheiferung anregen. Der Kaiser besaß außer in den Niederlanden eigene Tapetengewölbe in Innsbruck, Augsburg und auf der Burg in Wiener Neustadt.

Brüssel: Meister Philipp und die Frührenaissance (1500—1530)

Seit dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts beginnt die höchste Blüte der Brüsseler Bildwirkerei zugleich mit dem größten Glanz des Brüsseler Hofes unter der Statthalterin Margarethe. Mit der Abdankung Karls V. (1555) fällt ihr Ende ziemlich genau zusammen. In der ersten Hälfte dieses Zeitraums vollzieht sich die folgenschwere Umwandlung vom spätgotischen Stil in die Renaissance. Die Fruchtbarkeit, die die Brüsseler Bildwirkerei jetzt entwickelte, ist wohl in keiner anderen Stadt zu irgendeiner anderen Zeit, auch von den Gobelins nicht, wieder erreicht worden. Bald begann eine geradezu fabrikmäßige Herstellung großer Folgen von erstaunlichem Umfang. Ein gemeinsamer Stil tritt noch ausschließlicher wie in der vorigen Gruppe in den Vordergrund und schließt eine genauere Unterscheidung individueller Künstlerpersönlichkeiten von vornherein aus. So viel ergibt sich mit völliger Deutlichkeit, daß der Schöpfer dieser ganzen Richtung wieder ein Cartonnier gewesen ist, ein Meister, dessen Handschrift man vergeblich in den zeitgenössischen niederländischen Tafelbildern gesucht hat. Destrée hat das Verdienst, auf diese bedeutende künstlerische Persönlichkeit zuerst hingewiesen zu haben: es ist Maître Philipp.[40]) Er lieferte im Jahre 1513 urkundlich den Karton zu dem großen Teppich mit der Kommunion Herkenbalds im Brüsseler Cinquantenairemuseum für die Brüder-

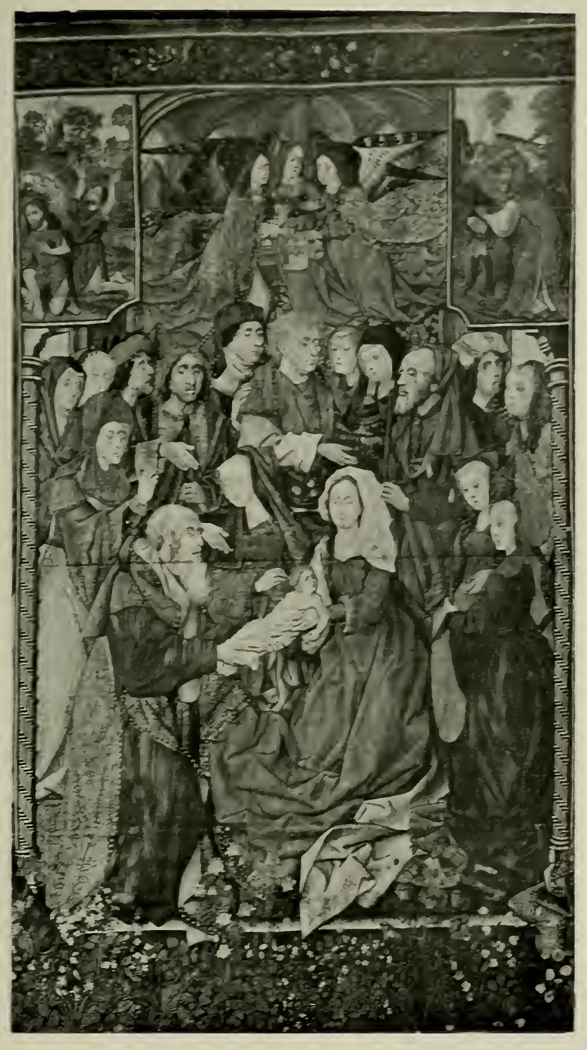


Abb. 109. Geburt des Kindes. Brüssel um 1510.
Madrid, Kgl. Sammlung.

schaft des hl. Sakramentes in der Kirche St. Pierre in Löwen. Die kleinen Entwürfe („den ontwerpe, door ons patroen naghemakt ist“) verfertigte der Maler Jan van Brüssel, wahrscheinlich Jan van Rome, der Hofmaler der Statthalterin Margarethe. Das umfangreiche Werk der Brüsseler Teppiche im Stil Maître Philipps, das sich im Anschluß an Destrées bahnbrechende Zusammenstellung auf hundert und mehr Nummern bringen läßt, kann hier natürlich nur gestreift werden. Die früheren Arbeiten der Reihe, um 1500 bis 1510, sind die im Anschluß an die voraufgehende Gruppe in der Art der spätgotischen Flächenfüllung gehaltenen Darstellungen. Eine unmittelbare Wiederholung, nur in Meister Philipps Formensprache umgesetzt, ist die nach der angeführten Mazarintapisserie kopierte große Tapete mit der Darstellung des Triumphes Christi im Brüsseler Cinquantenairemuseum. Auf den Seiten des durch dünne glas- und perlengeschmückte Säulen dreigeteilten Bildes erscheinen Augustus und Cleopatra und Ahasverus und Esther, letztere wieder mit den Gesichtszügen Philipps des Schönen und der Johanna. Dieser Darstellung schließen sich, schon durch die Übereinanderschichtung der dichtgedrängten Köpfe, wie durch die Säulengliederung an die Verherrlichung Mariä und die Geburt des Kindes, die beiden prächtigsten Stücke der Kgl. Sammlung in Madrid (Abb. 109). Beide wiederholen sich nochmals, die erstere in der Kathedrale del Pilar in Saragossa, die letztere ehemals in der Sammlung Leroi. Die Exemplare in Madrid, reich mit Seide und Goldfäden durchwirkt, stammen direkt aus dem Besitz der Erzherzogin Johanna. In die gleiche Zeit sind eine Reihe figurenreicher Teppiche zu setzen, in denen sich das Leben der ritterlichen Gesellschaft am habsburgisch-burgundischen Hofe wiederspiegelt; meist sind diese Stücke von breitem Format. Das glänzendste der Gattung ist der Liebeshof in Hamptoncourt: drei Frauengestalten auf prächtigem gotischen Altan thronend, umgeben von einer dichtgedrängten Schar prächtig gekleideter Herren und Damen, erstere in geraden Baretts und Talaren, letztere in den reichgestickten Hauben und schwerfaltigen Gewändern der Maximilianszeit. Einen verwandten, wenn auch in der Ausführung geringeren Liebeshof, der diese Brüsseler Art um 1510 sehr gut kennzeichnet, besitzt das Kunstgewerbe-Museum. Die blondlockigen, in rote, blaue und grüne Gewänder gekleideten Herren und Damen vor blaßgrünem, sanftem Hügelgelände schauen einem Ringkampf zweier Pagen zu, teils am Boden



Abb. 110. Aus der Geschichte der Bathseba.
Brüssel, Meister Philipp. Cluny, Paris.

hingelagert und musizierend, teils im Gespräch beisammenstehend. Der Gegensatz der fast weißen Lichtflächen mit den kräftigen Lokaltönen, das Schillern der Seidenstoffe, bei den grünen Gewändern mit gelben Lichtern, gibt dem Ganzen eine malerisch-schimmernde Wirkung. Das Ineinanderführen der Töne durch die dichten und feinen, wie senkrechte Schraffierung wirkenden Strähnen — die Hachures — zeigt sich hier in höchster Vollendung. Fernere Kennzeichen sind der mit Blumen und Kräutern — Sauerampfer, Fingerhut, Margaritten usw. — dichtbewachsene Erdboden und die gotisch stilisierten Rosenranken in der schmalen Borte. Auf das nächste verwandt sind dem Liebeshof die drei figurenreichen Teppiche der Sammlung Somzée, Bathseba am Brunnen, Hochzeit der Mestra, Sakrileg Eresichtons, die Folge der Geschichte Davids und der Bathseba im Louvre (Abb. 110), die Triumphe des Petrarca mit dem Datum 1507 in London (South-Kensingtonmuseum), die Befreiung der Andromeda in der Sammlung Leopold Goldschmidt in Paris, der verlorene Sohn in der Kathedrale in Burgos, die Episoden aus dem Leben Davids im Cinquantenairemuseum in Brüssel, endlich die schon genannte prächtige große Tapete mit der Anbetung der Könige und Jugendszenen Christi aus dem Nassauer Hause in Nürnberg, jetzt im bayrischen Nationalmuseum. In der Lockerung der Gruppen und in dem freieren Zuge der Zeichnung hat sich jetzt die Brüsseler Wirkerei von dem starren Schema der gotischen Überlieferung freigemacht. Allein die Art, wie die Figuren in Zonen übereinander geordnet sich in der ansteigenden Landschaft bis zum oberen Rande hinaufziehen, zeigt doch noch das Festhalten an der mittelalterlichen Flächenfüllung.

Die späteren Arbeiten nach Meister Philipps Kartons, die sich an den Herkenbaldteppich von 1513 anschließen, sind durch eine stetig zunehmende Weichheit sowohl der Faltenbildung wie auch der Köpfe gekennzeichnet. Rundliche lockenumrahmte Frauen- und Engelköpfe von zartem, fast sentimentalem Ausdruck, faltige gleitende Gewänder, anmutige, fast zierliche Gebärden sind den Schöpfungen dieser reiferen Phase gemeinsam. Davon besitzt das Kunstgewerbemuseum eine Maria, von Engeln emporgetragen, von Christus und Gottvater gekrönt; es ist zweifellos nur ein Ausschnitt aus dem Mittelfeld eines größeren Teppichs mit der Himmelfahrt und Krönung der Maria (Abb. 112). Die Darstellung wiederholt sich ähnlich auf einer ehemals in der Hainauer-



Abb. 111. Himmelfahrt und Krönung Mariae.
Brüssel, Meister Philipp um 1510.
Kunstgewerbemuseum.

Sammlung befindlichen Tapete, die außerdem die Verkündigung und die Anbetung der Könige enthält. Das vorherrschende tiefe Blau bestimmt auch in den übrigen Arbeiten den Ton. Die schönste und durch die Verwandtschaft der Köpfe unserer Maria am nächsten kommende Komposition Maître Philipps ist die Verlobung der hl. Katharina im Appartemento Borgia des Vatikan. Ferner gehen auf den ersten Blick damit zusammen die Abnahme vom Kreuz im Cinquantenairemuseum, wo die Pietà einem Bilde Periginos nachgebildet ist, ebendort eine Taufe Christi, das Leben Johannes des Täufers in Madrid, eine andere Folge mit dem gleichen Gegenstand in der Kathedrale von Saragossa, die Tugenden und Laster in Madrid und viele andere. Eine üppige krause Vegetation, Eichengebüsch oder Strauchwerk von südlichem Gepräge, beleben die Landschaften dieser reiferen Arbeiten.

An der Hand der Blumen und der Rankenborten dieser Teppiche sind auch eine Reihe von reinen Blumenteppichen den Kartons Meister Philipps oder seiner Werkstatt zuzuschreiben. Ein charakteristisches Beispiel einer derartigen noch gotischen Brüsseler Verdüre aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts ist der hochrechteckige Teppich des Kunstgewerbemuseums mit Stauden von roten Rosen, Nelken, Schwertlilien, Narzissen, Wicken usw. auf schwarzem Grunde, eingerahmt von einer schmalen Borte mit gotisierenden Rosenzweigen. Ähnliche Blumenteppiche dieser Familie erscheinen auf zwei um 1500 entstandenen Gemälden des Gerhard David von Brügge als Wandbehänge. Diese Brüsseler Verdüren entwickeln sich aus den älteren, vermutlich in Tournai gewirkten Verdüren von der Art der Wappenteppiche Karls des Kühnen in Bern; doch unterscheiden sich die Brüsseler Arbeiten im Stil Meister Philipps — hervorzuheben sind namentlich noch die Teppiche mit Ortspatronen im Xantener Dom von 1520 — durch plastisch-perspektivische Zeichnung des Blumenflors von den schematisch-flachgezeichneten altburgundischen Verdüren. In den Bordüren der späteren Meister Philipp-Teppiche macht sich genau wie in der Figurenzeichnung eine weichere und schwungvollere Stilisierung der Blumen — neben Rosen- sind besonders Weinranken beliebt — bemerkbar.

Bei dem ungeheuren Umfang, den die Brüsseler Teppichfabrikation in den 20er Jahren annahm, ist es nicht zu verwundern, daß der persönliche Stil Meister Philipps immer mehr verallgemeinert wird,

ja, daß er schließlich in geradezu konventioneller Weise verflacht. In der spätesten Gruppe, wie den 1521 von Kardinal Wolsey für Hamptoncourt erworbenen Todsünden und in den, aus dem Besitz Karls V. stammenden Honneurs in Madrid macht sich ein üppiger manirierter Faltenschwulst — ähnlich den Bildern der gleichzeitigen Heri-met-de Bles-Richtung — breit. Die arabeske Frührenaissanceornamentik, vermischt mit den bizarren Formen der flandrischen Spätgotik, tritt hier, den Mestrateppichen und dem Herkenbald von 1513 gegenüber, in reicherer Gestalt auf. Ein wichtiges Denkmal für dieses Stadium der Ornamentik ist die 1518 von dem Postmeister de Tassis gestiftete Tapete mit der Prozession der Mutter Gottes von Sablon im Cinquantenairemuseum (Abb. 112). Die Bildnisse Kaiser Maximilians, Karls V. als Königs von Kastilien, seines Bruders Ferdinand, ihrer Tante Margarethe von Österreich und anderer Mitglieder des habsburgisch-burgundischen Hauses verleihen dieser Schöpfung überdies einen hohen historischen Wert. Die arabeske Frührenaissance erscheint ausgereift in der Folge von sieben Darstellungen aus dem Leben Christi im Dom in Trient, die um 1525 entstand. Jan van Rome, der dem Meister Philipp die Skizzen zum Herkenbaldteppich fertigte, lieferte als Hofmaler Margarethens übrigens auch die Entwürfe für die Grabmäler in Brou und im Jahre 1510 für Einzelheiten am Gitter des Palais Coudenhove in Brüssel, das Rombout Keldermanns ausführte; somit ergeben sich hier direkte Beziehungen zu dem Künstlerkreise, der in den Niederlanden den Flamboyantstil der Spätgotik in die Frührenaissance hinüberführte.

So sehr Meister Philipps Stil aus der burgundisch-niederländischen Kartonkunst herausgewachsen ist, so ist er doch nicht unberührt von der zeitgenössischen Malerei geblieben. Im Anfang ist namentlich die Einwirkung des Hugo von der Goes, zumal der Spätbilder, wie die Anbetung der Könige in Berlin, und des Gerhard David wahrzunehmen. Von etwa 1510 ab ist dann der Stil des Quentin Massys bestimmend gewesen. Gerade Massys' Hauptwerk, der große, 1509 vollendete Altar in der Antwerpener Galerie, bietet verwandte Züge dar: die sentimentalen Köpfe, die schleifenden Gewänder, die schimmernden Seidenstoffe.

Auf Zeichnungen des Massys selbst haben sich einige Arbeiten der Kgl. Sammlung in Madrid zurückführen lassen, die im Auftrage der Margarethe von Österreich 1521 von Pieter Pannemaker gewirkt sind: die drei Teppiche vom Baldachin Karls V. mit

Darstellung Gottvaters, Christus am Kreuz und Christi Abschied von seiner Mutter, ferner vier Passionsszenen.

Nach Motiven des Massys, des Orley und, wie jetzt nicht selten, nach Dürerschen Holzschnitten sind die vorwiegend in Gold und Seide gewirkten Passionsteppiche in der Dresdener Gemäldegalerie komponiert, die nach ihrer Neuaufstellung treffliche Gelegenheit zum Studium der glanzvollen Brüsseler Wirktechnik dieser Zeit gewähren.

Das weitere Eindringen des Frührenaissancestils unter Orleys Einwirkung in die Brüsseler Bildwirkerei nach der Mitte der 20er Jahre lehrt recht deutlich der große Triumphzug des Ruhmes im Kunstgewerbemuseum. Die in zwei Posaunen stoßende weibliche Gestalt des Ruhmes thront auf einem von drei Elefanten gezogenen Wagen, umringt von Figuren des Alten Testaments, der alten und der mittelalterlichen Geschichte, im Anschluß an die in den französisch-niederländischen Teppichen der Zeit häufig dargestellten trionfi des Petrarca. Trotz des reichen Frührenaissanceornamentes am Geschirr der Tiere, dem Wagen und den Säulen sind die Figuren in einer Zone vor dem ansteigenden Landschaftsgrunde zusammengedrängt. In dem schon nach 1528, unter deutlicher Berührung mit Orleys Frühstil entstandenen Triumphzug der Fortitudo im Kunstgewerbemuseum ist für die Landschaft bereits ein tieferer Augenpunkt angenommen und der Zusammenhang der Figuren gelockert. Die italienischen Frührenaissanceornamente, Akanthus, Voluten, Lambris und Arabesken bedecken den von zwei Löwen gezogenen, von Penthesilea, Alexander, Sisera und Jahel begleiteten Wagen der Fortitudo und die römischen Helme und Panzer. Auch die Borte zeigt eine charakteristische Frührenaissanceform: sie ist als halbrunde Hohlkehle gebildet, in die ein Lorbeerfeston eingelegt ist; dieser ist mit Blumenbüschen und Fruchtgebinden mit Arabesken, Maskarons, Putten und Sirenen belegt, die in Nachahmung von vergoldeter Holzschnitzerei braungelb gefärbt sind. Die Quelle dieser für Orley und Gossart bezeichnenden Ornamentik ist die Florentiner Frührenaissance, besonders Filippino Lippi. Am ausgeprägtesten ist sie auf der schon genannten großen Serie der Honneurs in Madrid. Auf der linken Seite der Borte des Triumphzuges im Kunstgewerbemuseum erscheint die Brüsseler Stadtmarke, das rote Schildchen zwischen zwei B; auf der rechten Seite eine einer umgekehrten 4 ähnliche Marke. Beide Mar-



Abb. 112. Prozession der Maria von Sablon. Brüssel 1518. Cinquantenaire.

ken wurden im Jahre 1528 von dem Magistrat als obligatorisch eingeführt; die letztere soll nach Wauters ein Stück bezeichnen, das für einen tapissier marchand gearbeitet ist. Beide Marken finden sich aber jetzt und späterhin keineswegs immer auf den Brüsseler Erzeugnissen.

Aus den Bestimmungen der beiden Edikte des Brüsseler Magistrats von 1525 und 1528 läßt sich bereits eine Vorstellung von dem fabrikmäßigen Betrieb gewinnen, der damals in die dortige Bildwirkerei eingerissen war. Unter anderem wird den Wirkern das Kopieren fremder Teppiche verboten und das Eigentumsrecht an dem Karton wird festgesetzt. Verboten wird auch, Gesichter und andere Partien im Wirkteppich aufzumalen! Eine auch nur einigermaßen stichhaltige Verteilung des Erhaltenen auf bestimmte Bildwirkerwerkstätten ist nach der hier herrschenden Arbeitsteilung, die in der Einleitung gekennzeichnet worden ist, natürlich ausgeschlossen. Zwei große Fabrikanten werden als die Hauptlieferanten des Hofes genannt: Pieter van Aelst oder Pierre d'Enghien und Pieter Pannemaker. Pieter van Aelst, seit 1497 für Philipp den Schönen tätig, wurde 1504 dessen „valet de chambre"; er liefert dann namentlich für die Statthalterin, so 1512 eine Genealogie der Könige von Portugal, die Maria dem Kaiser Max schenkte; nach 1521 acht Verdüren, 1522 eine Geschichte Trojas und eine Noahfolge. Pieter Pannemaker verkaufte außer den genannten Arbeiten gegen 1519 ein Leben Christi an die Statthalterin, wurde 1523 zu ihrem Hoftapissier ernannt und lieferte auch mehreres noch an Karl V. während der ersten Hälfte der Regierung des Kaisers, besonders 1528 bis 1529 hundert Maultierdecken für den Zug nach Italien.

Brüsseler Hochrenaissance (1530—1570)

In den Jahren 1515 bis 1519, während die Kunst Maître Philipps noch in vollster Blüte stand und den Stil der Brüsseler Bildwirkerei beherrschte, ließ Papst Leo X. die Raffaelschen Kartons zur Apostelgeschichte in dem Atelier des Pieter van Aelst ausführen (Abb. 113). Die Schnelligkeit und Vortrefflichkeit der Arbeit — die Teppiche waren bei 5 Meter Höhe zusammen 42 Meter lang — erregten die Bewunderung des Papstes, der daraufhin den Pieter van Aelst zum päpstlichen Teppichwirker ernannte und sogleich weitere Aufträge, so die spielenden Kinder nach Kartons von Giov. da Udine und Grotesken nach Schülern Raffaels folgen ließ.



Abb. 113. Petri Fischzug nach Raffael. Brüssel, P. van Aelst 1515. Rom, Vatikan.

Sein Nachfolger, Clemens VII. (seit 1521) übertrug dem van Aelst eine Passionsfolge nach Kartons der Raffaelschen Schule, die um 1530 vollendet wurde und im Vatikan bewahrt wird.

Keineswegs haben nun aber diese in einem völlig neuen Stil gezeichneten Kartons die nationale Überlieferung der Brüsseler Bildwirkerei mit einem Schlage verdrängen können; bis an das Ende der 20er Jahre bleibt der spätgotische Dekorationsstil, wie am Schluß des vorigen Kapitels dargetan, trotz einzelner Renaissanceelemente, in Kraft. Erst nach 1530 gewinnt die italienische Hochrenaissance allmählich die Herrschaft über den Stil der Brüsseler Bildwirkerei. Aber auch jetzt fällt ihr diese nicht ungeteilt zu. Das nationale Element bemächtigte sich der Hochrenaissanceformen und bildete sie in seinem Sinne um. Nicht die lange Reihe der nach italienischen Kartons von rund 1530 bis 1550 gefertigten Brüsseler Tapeten, die mit den für Franz I. von Frankreich gewirkten Scipiofolge nach Giulio Romano anhebt, sondern die von einheimischen Künstlern gezeichneten Darstellungen verdienen in der Geschichte der niederländischen Bildwirkerei den Vorrang. Die dekorative Fülle und Kraft, verbunden mit einem neubelebten Naturalismus behaupten sich hier im Verein mit der pathetischen und architektonisch-klaren Formenbildung der italienischen Hochrenaissance. Allerdings wird jetzt ein Tafelmaler der tonangebende Zeichner für die Brüsseler Bildwirkerei: Bernhard von Orley, seit 1515 Hofmaler der Margarethe von Österreich. Er soll schon die Ausführung der Raffaelschen Apostelteppiche im Auftrage seines angeblichen Lehrers Raffael überwacht haben. Friedländer hat die Tätigkeit des Orley im Dienste der Brüsseler Bildwirker eingehend gewürdigt.[41]) Um 1530 entstanden nach des Meisters Zeichnungen u. a. das Abendmahl in einer großen italienischen Säulenhalle, bereits mit der Brüsseler Stadtmarke, in der Kgl. Sammlung in Madrid, eine Arbeit Pieter Pannemakers für Karl V., ein großer figurenreicher Teppich mit einer Huldigungsszene in einer korinthischen Säulenhalle mit prächtiger Blumen- und Fruchtbordüre im Besitz S. Exzellenz des Staatssekretärs von Kühlmann (Abb. 114), die Folge der Gründungsgeschichte Roms in der Kgl. Sammlung in Madrid, zu der die Zeichnungen in der Münchner graphischen Sammlung sind, eine Folge mit dem Leben Abrahams in der Kaiserlichen Sammlung in Wien, eine weitere mit dem Leben des Erzvaters Jakob im Besitz des Grafen von Thiele Winckler (Abb. 115), die im Jahre 1900 im



Abb. 114. Brüsseler Teppich nach B. van Orley um 1525. (Ausschnitt.)
Bes. Exzellenz von Kühlmann.

Kunstgewerbemuseum ausgestellt war. Die reiche arabeske Frührenaissanceornamentik, die in den Bildteppichen der 20er Jahre noch bescheiden auftrat, beherrscht hier in üppigster Weise die Architekturen, noch nicht die Bordüren. Durch kühne Verkürzungen und häufig gewaltsame Perspektiven ist das altniederländische Dekorationsprinzip der Teppichkunst hier im Sinne der Raffaelschen Hochrenaissance durchbrochen. Lebhafter spricht sich das nationale flämische Element wieder in den zeitgenössischen Darstellungen aus, wo der Künstler nicht an das allgemeine antike Idealkostüm gebunden ist, so in der Folge der sieben Episoden der Schlacht bei Pavia. Sie wurden dem Kaiser im Jahre 1531 von den Generalstaaten in Brüssel geschenkt und sind jetzt im Museum von Neapel (je 4 Meter hoch und 8 Meter breit), Orleys Entwürfe dazu im Louvre. Durch lebendig bewegte Gruppen und tief nach hinten führende Landschaften — einige von echt flämischem Charakter — schließen sich ihnen an die Monatsbilder oder Jagden Kaiser Maximilians, richtiger Karls V., die nach Orleys Skizzen für den Kaiser von Franz Geubels gewirkt wurden (Abb. 116). Der Name der „belles chasses de Guise", der jetzt in Fontainebleau befindlichen Folge führt zu der Annahme, daß sie, wie andere Folgen zu der Beute gehörten, die mit der Bagage des Kaisers nach dem Abzug von Metz in die Hände des Herzogs Franz von Guise fielen. Als zeitgenössische Darstellungen der Brüsseler Bildwirkerei seien hier angeschlossen die um 1540 entstandene Serie von zehn Taten des Vizekönigs von Indien, Joaõ de Castro († 1548) in Wien, sowie die Folge des Zuges Karls V. nach Tunis, nach den in der Wiener Gemäldegalerie befindlichen Kartons des Jan Vermeyen in Madrid, die im Auftrage des Kaisers von Wilhelm Pannemaker, dem Nachfolger des Pieter, gewirkt wurden und später noh einige Male wiederholt wurden (Abb. 117). Vermeyen mußte den Kaiser auf dem Kriegszuge gegen Heireddin Barbarossa nach Tunis begleiten (1535), um die Vorgänge als Augenzeuge aufzunehmen. So mußte auch Orley das Schlachtfeld von Pavia studieren. In diesen Kreis zeithistorischer Teppichkompositionen gehören die von van Mander erwähnten Bildteppiche mit Angehörigen des Hauses Nassau in Lebensgröße, die Orley zeichnete, ferner die Türkendarstellungen, die der Sultan nach Pieter Coeckes Entwürfen ausführen lassen wollte, namentlich aber die historischen und genealogischen Darstellungen, die Pfalzgraf Ottheinrich in Brüssel für Schloß Neuburg bestellte. Die



Abb. 115. Jakobs Flucht aus der Jakobfolge nach B. von Orley. Brüssel um 1530.
Bes. Graf Thiele-Winckler.



Abb. 116. Aus der Folge der „Jagden Maximilians“ nach B. v. Orley. Brüssel, Geubels um 1530. Fontainebleau.



Abb. 117. Aus der Folge des Zuges Carls V. nach Tunis nach Vermeyen von W. Pannemaker in Brüssel um 1540. Madrid, Kgl. Sammlungen.

genannten niederdeutschen Reformationsteppiche, auch der Croyteppich und selbst die Rochlitzer Hochzeit im Kunstgewerbemuseum sind beiläufig Ausläufer dieser Brüsseler Gattung, in der Karl V. den Ton angab. In dem Vertrag, den der Kaiser mit Pannemaker wegen der Tunisfolge abschloß, werden übrigens genau die Seidenfäden von Granada bezeichnet, die Verwendung finden sollen, neunzehn verschiedene Farben, heißt es, jede von drei bis zu sieben Tönen; den Goldfaden erklärte sich der Kaiser selbst zu beschaffen bereit. Pannemaker mußte alle zwölf Stücke gleichzeitig, jedes mit sieben Arbeitern, in Angriff nehmen. Neben der Raffaelschen Apostelfolge ist das vielleicht die erstaunlichste Leistung der Brüsseler Bildwirkerei, was die Schnelligkeit und den Umfang der Arbeit betrifft.

In dem Jahrzehnt nach Orleys Tode (1540) scheint dessen Schüler, Pieter Coecke van Aelst, hauptsächlich als Zeichner für die Brüsseler Tapetenwirker gearbeitet zu haben. Guicciardini rühmt ihn bereits als Erfinder von Teppichpatronen. Jüngsthin hat Friedländer die Paulusfolge in Wien, von der ein zweites Exemplar im Münchener Nationalmuseum ist, und die sieben großen Sünden in Madrid auf Zeichnungen Coeckes zurückzuführen vermocht. Zur Predigt des Paulus vor Agrippa hat sich der Entwurf von Coeckes eigener Hand in der Albertina erhalten. Die großen römischen Säulenstellungen, die häufig zur Verstärkung des perspektivischen Effektes über Eck gestellt sind, verdrängen die zierliche Frührenaissancearchitektur Orleys (Abb. 118). Coecke war Hofmaler Karls V. und der Maria von Ungarn, der Nachfolgerin Margarethens in der Generalstatthalterschaft (1530—1558). Dieser Zeitraum der Tätigkeit Orleys und Coeckes — von rund 1530 bis 1550 — bezeichnet wie den Höhepunkt der Macht des spanisch-österreichischen Hauses auch die größte Entfaltung der Brüsseler Bildwirkerei, wenigstens was die Fülle und Pracht ihrer Produktion anbetrifft. In künstlerischem Sinne tritt allerdings der eigentümliche dekorative Teppichstil, zugleich wohl mit der ausschlaggebenden Stellung der Kartonniers gegenüber dem Stil der Tafel- und Wandmalerei zurück. Gleichwohl kommen aber die ersten Kräfte der Brüsseler Tafelmalerei — wie Orley und Coecke — in der Bildtapetenkunst erst zur vollen Entfaltung. Ihre Leistungen auf diesem Gebiete sind unvergleichlich großartiger und glücklicher als in der Ölmalerei.



Abb. 118. Enthauptung Pauli nach P. Coecke van Aelst. (Ausschnitt.)
Brüssel um 1540—1550. Wien, Staatssammlungen.

Daß eben jetzt noch die Brüsseler Bildwirkerei eigene, von dem italienischen Renaissancevorbild unabhängige formbildende Kräfte in sich birgt, zeigt am besten die Bordüre. Sie ist nun sehr in die Breite gewachsen. Meist wird sie gebildet in Form einer Hohlkehle, in die ein mit Blumen- und Fruchtbündeln, zuweilen auch mit Medaillons besetzter, von Lorbeerblättern schuppenartig umkleideter Rundstab eingelegt ist. Die niederländischen Wirker verbreiteten diese Form um die Mitte des 16. Jahrhunderts, wie dargetan, nach Niederdeutschland (vgl. Seeger Bombeck, Abb. 74, den Croyteppich, Abb. 76). Daneben finden jetzt üppige Blatt- und Fruchtschnüre — besonders Wein und Hopfen, Lilien, Rosen, Mohn, Ananas usw. Verwendung, die oft mit Vögeln — Reiher, Fasanen, Rebhühner, Wachteln und Papageien — belebt werden. Drei prächtige Brüsseler Borten dieser Art, um 1550, zum Teil reich mit Goldfäden durchwirkt, besitzt das Kunstgewerbemuseum. Im Anschluß hieran ist eine Gruppe von Brüsseler Blumenteppichen der Mitte des 16. Jahrhunderts zu nennen. Sie sind mit großen Rosenstauden, Schwertlilien, Stiefmütterchen, Veilchen usw. auf schwarzem Grunde gefüllt und bilden die Fortsetzung der auf Seite 216 beschriebenen spätgotischen Brüsseler Verdüren. Die Zeichnung der Blumen ist aber freier und großzügiger, die Modellierung, besonders die Abtönung der grünen Blätter mit gelben Lichtern, weicher geworden. Fasanen, Reiher, Papageien und andere Vögel beleben auch hier das Gesträuch, von den dichten Zweigen und Blättern halb verdeckt. Ein schönes Beispiel dieser Art ist der große Teppich des Kunstgewerbemuseums (Abb. 119), zu dem ein unmittelbar verwandtes Stück vom gleichen hochrechteckigen Format mit der Brüsseler Marke im Jahre 1902 mit der Sammlung Bardini in London versteigert worden ist. Weitere hervorragende Arbeiten derselben Gattung sind die acht Wappenteppiche Karls V. in der Kaiserlichen Sammlung in Wien, mit der Marke Wilhelm Pannemakers, und ein Wappenteppich der Geuder und Imhof im Wiener Kunstgewerbemuseum. Zwischen diesen um 1550 entstandenen Brüsseler Verdüren und den spätgotischen um 1500 stehen die schon genannten Blumengründe der Brüsseler Teppiche im Dom zu Xanten und der Wappenteppich Albrechts von Brandenburg im Mainzer Dom, um 1520. Geht man noch weiter zurück zu den nach Tournai in die 70er Jahre des 15. Jahrhunderts zu verweisenden Blumenteppichen Karls des Kühnen in Bern: so erkennt man

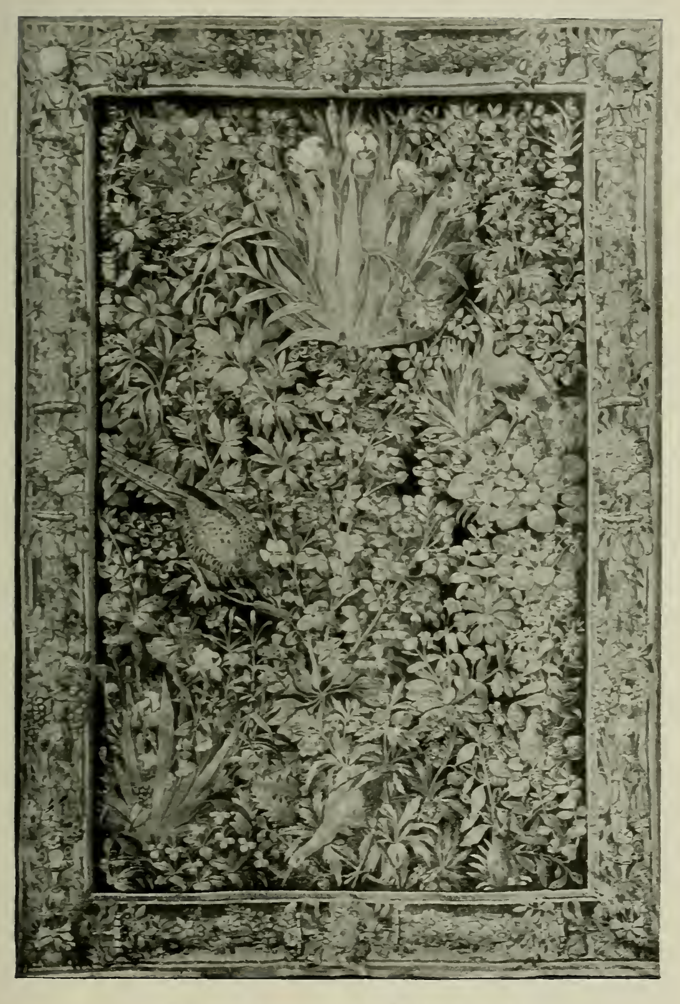


Abb. 119. Brüsseler Verdüre. Arbeit W. Pannemakers um 1540.
Kunstgewerbemuseum.

allein in der Behandlung der Blumenornamentik schon mit Deutlichkeit die Entwicklung der niederländischen Bildwirkerei zum Malerisch-Räumlichen während dieses Zeitabschnittes.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstand in den Niederlanden noch eine andere Art von Verdüren, die sich in den Borten mit den Brüsseler zwar berühren, aber nach dem ganzen Charakter und den Marken auf eine der anderen neben Brüssel aufgekommenen niederländischen Wirkerstädte weisen. Da diese Stücke häufig in spanischem und italienischem Kirchenbesitz begegnen, so hat man bis vor kurzem vielfach ihre Entstehung in diesen Ländern vermutet. Die meist breitrechteckigen Wandbehänge sind mit großen lappigen Distelblättern — Kardendisteln — oder mit herzförmigen Blättern gefüllt, die sich mit rundlichen Schwüngen umbiegen, während die Spitzen und Zacken faltenartig umgeschlagen sind. Die mit äußerst zart abgestuften Tönen lebhaft modellierten grünen Blätter stehen meist auf dunklem Grunde; kleinere Blumen und feinstielige Stauden sind darübergelegt und Vögel und Schmetterlinge dazwischen verstreut. Die breiten Einfassungen sind, wie bei den Brüsseler Hochrenaissanceteppichen, häufig als Hohlkehlen gebildet, und in diese sind lorbeerumkleidete Stäbe eingelegt, die mit Blumenvasen, Fruchtbündeln und -Schnüren verziert sind; in den Borten erscheinen rote und braune Töne, während im übrigen das in zahlreichen Tönen abgestufte Grün den Eindruck bestimmt. Zwei Proben dieser Verdüren sind im Kunstgewerbemuseum; das größere, besonders prächtige Stück entstammt der Jakobskirche in Augsburg (Abb. 120); beide sind mit einem Halbmond bezeichnet, einer auch sonst vorkommenden, noch ungedeuteten Marke; das größere Stück trägt außerdem eine zweite Meistermarke. Nah verwandte Arbeiten sind u. a. in den Museen von Brüssel, London und Wien. Die Forschung neigt neuerdings dazu, Enghien als Herstellungsort dieser Verdüren anzusehen. Hier hatte sich unter der Herrschaft Philipps von Cleve, Herrn von Enghien (seit 1513) eine blühende Bildwirkerei entwickelt, die auch den Statthalterinnen Margarethe, Maria von Ungarn und der Margarethe von Parma, letzterer im Jahre 1559, Arbeiten lieferte. Unter diesen werden des öfteren „Verdures“ und auch „verdures étoffées d'animaux“ genannt. Neben Enghien kommt aber auch Audenarde für den Ursprung derartiger Verdüren schon in Frage; besonders ist man geneigt, eine derbere Abart mit großblättrigem lappigem



Abb. 120. Verdüre mit Kardendisteln. Arbeit von Enghien (?), Mitte 16. Jahrh. Kunstgewerbemuseum.

Pflanzendekor und oft mit Raubtieren und großen Vögeln durchsetzt, hierher zu versetzen. Ferner ist aber auch Mecheln als Ursprungsort solcher Pflanzenteppiche durch die Wappenteppiche der Tucher im Tucherschlößchen in Nürnberg vor 1545 mit der Mechelner Stadtmarke bezeichnet. Endlich hat sich aber in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts — vermutlich durch ausgewanderte Niederländer — auch in Mittelfrankreich an der Loire, oder in Aubusson, eine Fabrikation ähnlicher, aber gröberer Pflanzenteppiche entwickelt. Der Dom in Angers besitzt eine große Zahl solcher mit Tieren belebter Verdüren, die sich bis in das 17. Jahrhundert verfolgen lassen; die krausen geschwungenen Blattformen nehmen schließlich einen ganz barocken Charakter an. Neben den noch zu nennenden Blumenteppichen — à mille fleurs — finden sich diese mittelfranzösischen Verdüren, in auffallender Menge in deutschem Kirchenbesitz.

Behauptet sich in den genannten Zweigen der niederländischen Bildwirkerei bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaus das nationale flämische Element, so gewinnt daneben jetzt der italienische Hochrenaissancestil zunehmend an Raum. An die von Franz I. im Jahre 1532 nach Kartons des Giulio Romano bestellte Folge der Taten Scipios schließt sich in den folgenden Jahrzehnten eine ganze Reihe weiterer Arbeiten der Brüsseler Wirker nach Kartons der Raffaelschen Schule. Die unter Karl V. angeknüpften Beziehungen der Brüsseler Werkstätten zu den italienischen Fürstenhöfen hatten zahlreiche Bestellungen von dort zur Folge. Nach Kartons der Schule Giulio Romanos entstanden die kleine Folge des Scipio, die Früchte des Krieges, von denen die Kaiserliche Sammlung in Wien zwei Exemplare besitzt, die Triumphe des Bacchus, die Geschichte des Vulkan (ehemalige Sammlung Jourdain), Geschichte des Orpheus, der Psyche, wovon ein Exemplar in Fontainebleau, und Grotesken. Die Brüsseler Kartonzeichner kannten bald keinen höheren Ehrgeiz, als sich völlig mit dem klassischen Stil der Italiener vertraut zu machen. Das glänzendste Denkmal eines Brüsseler Schülers der Florentiner Hochrenaissance ist die Folge der Liebesgeschichte des Vertumnus und der Pomona in Madrid, die vor 1546 von Wilhelm Pannemaker für Karl V. gefertigt sein muß (Abb. 121). Die Laubengänge, Faunshermen, Kanephoren und Säulenstellungen wie der große klassische Stil der Figuren und die klare Plastik und Raumdurchbildung erinnern lebhaft an die Florentiner Akademiker um

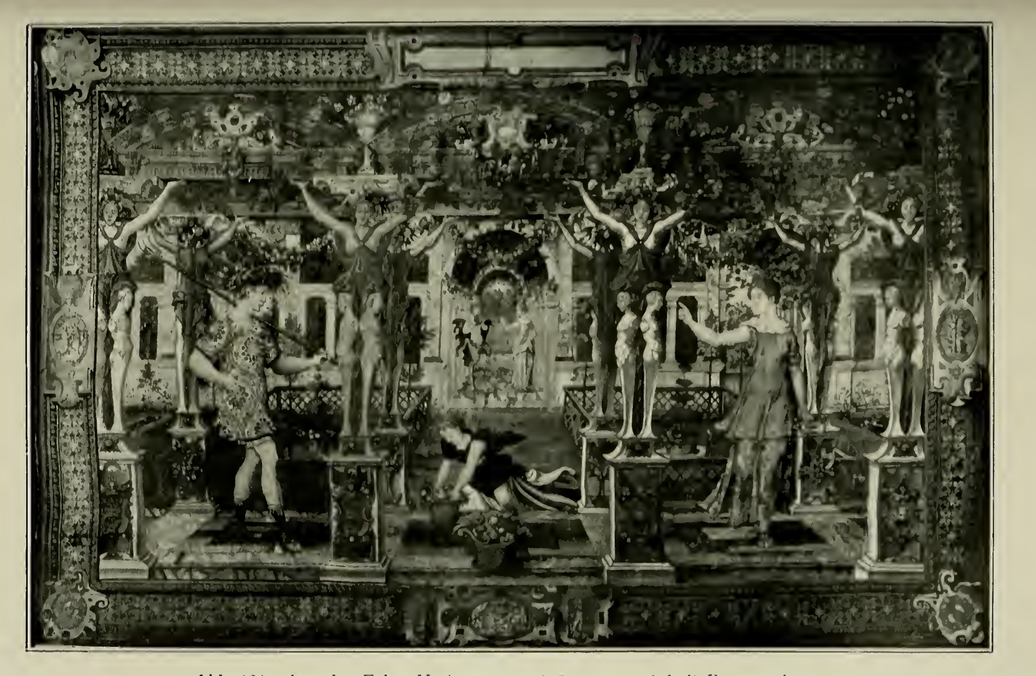


Abb. 121. Aus der Folge Vertumnus und Pomona. Arbeit Pannemakers.
Brüssel um 1540. Madrid, Kgl. Sammlungen.

Bronzino. Zu derselben Zeit gründeten ja die Niederländer Roost und Karcher Manufakturen in Ferrara und Florenz. Der Vertumnus- und Pomonafolge schließen sich u. a. an ein Umzug des Mardochai beim Grafen Döhnhoff-Friedrichstein mit einer Bogenarchitektur strengster italienischer Hochrenaissance, ferner eine durch prachtvolle römische Säulenhalle ausgezeichnete Gastmahlsszene, die Großmacht der Dido, das Glanzstück des Wiener Kunstgewerbemuseums. Aus derselben Folge stammt vielleicht das nur fragmentarische Stück des Kunstgewerbemuseums: Dido weissagt dem Äneas sein Geschick aus dem Fluge der Schwäne, ergänzt; ihm fehlt die reiche Groteskenbordüre des Wiener Teppichs. Die überlebensgroßen Figuren in rundlicher Umrißzeichnung und schwungvoll drapierten Idealgewändern, die großzügigen Formen der Landschaft, der Bäume und der Wolken zeigen hier die reife Brüsseler Renaissance von ihrer besten Seite. Der zarte graublaue Gesamtton, aus dem die blaßgelben, in Seide gewirkten Lichter herausschimmern, zeichnet die guten Stücke der Art aus. Eine typische Gestalt ist der in römischer Legionärsrüstung einherschreitende Äneas mit arabeskem Zierat auf dem Brustpanzer und den Stiefeln. Weiterhin nennen wir als Beispiele der Brüsseler Hochrenaissance um 1550: das aus Wilhelm Pannemakers Werkstatt stammende Leben Abrahams in Madrid, die von Anton Leyniers gewirkte Folge der Gründung Roms, die 1543 von dem Kardinal von Este erworben wurde, und die Schöpfungsgeschichte in der Galerie der Arazzi in Florenz. Michelangeleske bärtige Gestalten, pathetische Gebärden, schwere Säulenstellungen, italienischer Landschaftscharakter sind hier gang und gäbe. Neben Pieter Coecke van Aelst war von Einfluß auf den Stil der Brüsseler Bildwirker im Sinne der Hochrenaissance namentlich Michael Coxie, ein Schüler Raffaels. Aber auch jetzt ist trotz des gemeinsamen Stils, der die Teppiche und die Tafelmalerei verbindet, doch die stilumbildende Rolle der Kartonzeichner bei Umsetzung der kleinen Zeichnungen in die großen Patronen, keineswegs gering anzuschlagen. Ihre Tätigkeit läßt sich in erster Linie an den Gewebemustern feststellen, die meistens mit großer Sorgfalt gezeichnet sind. Insbesondere muß es auffallen, daß italienische Seidenbrokate des 15. Jahrhunderts mit Adlern und Löwen, die schon in den Teppichen um 1515, so im Herkenbaldteppich, in der Madonna von Sablon und in den Raffaelteppichen von Pieter von Aelst vorkommen, auch jetzt noch, ja bis in das letzte Drittel

des 16. Jahrhunderts begegnen. Da sie sich auf Teppichen nachweislich verschiedenster Wirkerateliers finden, so ist anzunehmen, daß sie sich in den Werkstätten der Kartonzeichner vererbt haben.

Der Sieg des klassischen Geschmacks, der italienischen Hochrenaissance, in dem Jahrzehnt zwischen 1540 und 1550, äußert sich am deutlichsten in der Umwandlung, die die Borte durchmachte. An Stelle der Frucht- nud Blumenschnüre und der Lorbeerfestons treten jetzt Roll- und Bandwerkornamente, durchsetzt mit Hermen, Masken und Figuren in Laubenarchitekturen (Ädikulen). Schon die Borten, die Raffael zu seinen Apostelgeschichten zeichnete, waren im Gegensatz zu den vegetabilischen Brüsseler Borten mit architektonisch-plastischen Ornamenten in der Art seiner Grotesken verziert. Jetzt nun gewinnt diese von Raffaels Nachfolgern, Bronzino, Giovanni da Udine, Bachiacca usw. weitergebildete Groteskenornamentik durchgreifenden Einfluß in der Brüsseler Borte. Die Ausbildung und Übertragung dieser Ornamentik auf die Bildwirkerei ist hier, wie es scheint, dem Pieter Coecke van Aelst zuzuschreiben. Er hat sie am frühesten von den Brüsseler Ornamentikern in seinen prächtigen Buchtiteln in Holzschnitt (z. B. dem Vitruv von 1545) angewendet. Er wird übrigens neben Coxie von van Mander als der eigentliche Bahnbrecher des streng klassischen Geschmacks in den Niederlanden bezeichnet. Während nun die Paulusfolge in Wien noch Fruchtschnüre mit Putten in der Bordüre zeigt, ist dieselbe Ausgabe dieser nach seinen Zeichnungen gewirkten Folge im bayrischen Nationalmuseum — übrigens ein Werk von selten guter Erhaltung — mit einer prächtig gezeichneten Groteskenbordüre eingefaßt. Im allgemeinen braucht ja nun eine Bordüre nicht von der gleichen Hand wie die figürliche Darstellung gezeichnet zu sein; der häufigere Fall war dem Anschein nach sogar der, daß der Wirker vorhandene Muster von Borten bei den Teppichen der verschiedensten Art benutzte: hier indessen sind Figuren und Ornament aus einem Guß. Wie bei Coeckes ornamentalen Holzschnitten, so sind auch hier noch Blumen- und Fruchtbündel zwischen die Ädikulen, das Bandwerk und die Kartuschen eingestreut. Das plastisch klare und lineare Groteskenornament sagte dem tektonischen Gefühl der Hochrenaissance besonders zu und verdrängte in den Borten das pflanzliche Element fast völlig. Es treten sogar Teppiche auf, die ganz mit Grotesken gefüllt sind. Das schönste Zeug-

nis der Art, gleichfalls noch dem Stil des Coecke nahestehend, ist die im Jahre 1548 von Philipp II. von Spanien bei seinem Aufenthalt in Brüssel erworbene Folge der „Affen“ in Madrid, die die Wirkermarke S. B. tragen. Drei charakteristische Brüsseler Groteskenteppiche um 1550 besitzt auch das Kunstgewerbemuseum (Abb. 122). In der Mitte der, von einer breiten Borte eingefaßten Fläche sitzt, wie gewöhnlich, ein kleines figürliches Bild — hier Daniel in der Löwengrube — von Beschlag- und Rollwerk eingerahmt. Darunter sind kleinere Bildfelder angebracht, gleichfalls in Rollwerkrahmen, flankiert von panterartigen Sphinxweibern, deren Schwänze in Akanthusranken mit Arabesken und Blumenvasen auslaufen. Dünnes Stabwerk, Hermen, Masken, Fruchtbündel, Tuchgehänge und Waffen — alles in strenger Symmetrie — füllen den ehemals roten, jetzt fast ganz verblaßten Grund. Der leuchtend rote Grund, vor dem sich die meist goldgelbe Ornamentik abhebt, ist für die guterhaltenen Arbeiten dieses Stils — von denen wir zwei hochrechteckige Ornamentstreifen bei Dr. Weißbach in Berlin und einen früher in der Kunsthandlung von Heilbronner befindlichen großen Groteskenteppich hervorheben — charakteristisch. Als Coeckes Nachfolger tritt dann nach 1550 Cornelis Floris, der Antwerpener Ornamentist, als tonangebend für die Groteskenornamentik auf. Die breiten Borten der drei Teppiche im Kunstgewerbemuseum sind unten und auf den Seiten als Wald- und Sumpflandschaften gebildet, die unten mit Wasservögeln, auf den Seiten mit luchs-, dachs- und katzenartigen Raubtieren belebt sind. Oben erscheinen Eulen-, Raub- und Singvögel vor krausem Wolkengrund. Die gleichen und ähnliche Tierborten wiederholen sich auf mehreren Arbeiten der Werkstatt Wilhelm Pannemakers nach der Jahrhundertmitte, so auf der acht Stück umfassenden Apokalypse, die Pannemaker 1562 an König Philipp von Spanien verkaufte und in der Geschichte Alexanders des Großen, beide in Madrid, ferner in den Monatengrotesken und in der Geschichte des Romulus in der Wiener Hofburg und in den Siegen des Herzogs von Alba, die Wilhelm Pannemaker 1563 dem Herzog lieferte, ehemals in der Sammlung Bervick und Alba, endlich in einer Folge des Alten Testamentes im Münchner Nationalmuseum. Wilhelm Pannemaker hat bis in die 60er Jahre die größte Fruchtbarkeit entfaltet, er lieferte jetzt noch mehrere große Folgen für König Philipp II.; für den Kardinal Granvella fertigte er eine Wiederholung der Tunisfolge 1561, jetzt im Schloß

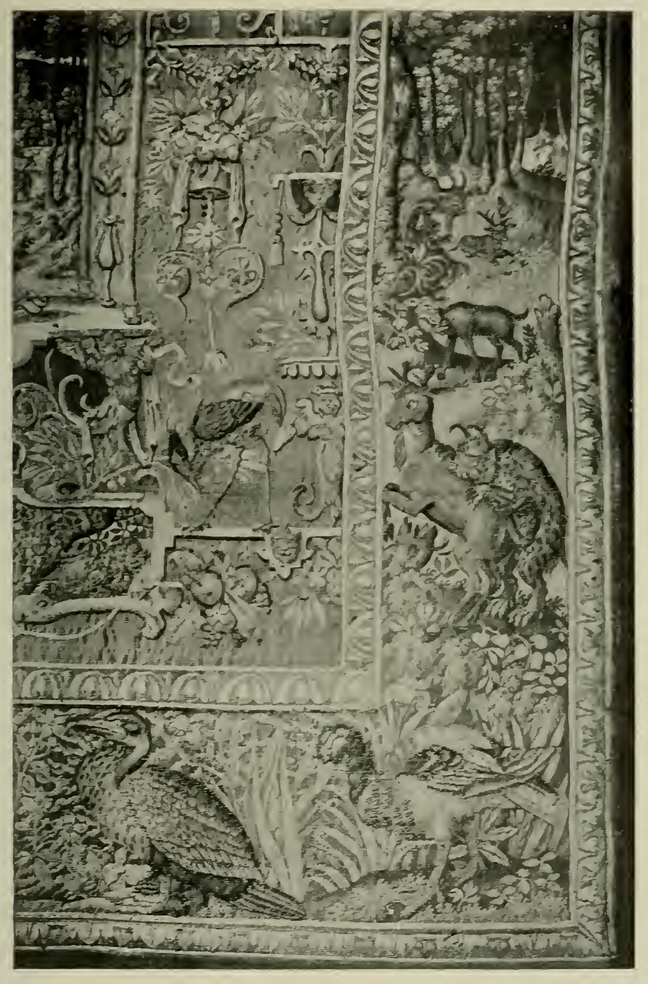


Abb. 122. Ecke eines Brüsseler Groteskenteppichs. Mitte 16. Jahrh.
Kunstgewerbemuseum.

Montgeoffroy. Neben ihm nahmen in dieser Zeit einen vorzüglichen Rang ein die Fabriken des Nicolas Leyniers — er schuf u. a. um 1550 die Cyrusfolge für Philipp II. in Madrid — und der schon genannte François Geubels — der z. B. die Noahserie zusammen mit Wilhelm Pannemaker für Philipp II. in Madrid, Triumphe der Götter und ein Leben des hl. Marcus in St. Marco arbeitete. Vereinzelt erscheinen als Lieferanten des Kaisers neben diesen noch Wilhelm de Kempenare und Dermoyen. Der letztere reiste zusammen mit Coecke van Aelst im Auftrage des Sultans nach Konstantinopel.

Aus der umfangreichen Brüsseler Teppicherzeugung der 50er bis 60er Jahre genügt es, hier als charakteristisches Beispiel die beiden Darstellungen aus der Simsonlegende im Kunstgewerbemuseum zu nennen. Die breiten Borten sind mit den eben gekennzeichneten Ornamenten des Coecke- und Floriskreises, mit allegorischen Figuren in Ädikulen, mit Hermen, Fruchtbündeln und Tieren besetzt. Die männlichen Figuren vertreten den bärtigen akademischen Typus in faltiger antikisierender Idealgewandung, der in Coeckes Teppichen zuerst begegnet ist. Der abgeblaßte grüngelbe Ton ist für diese späte Brüsseler Hochrenaissancegattung ebenso bezeichnend wie der krause Baumschlag und die schnörkelartige Wolkenbildung. Das Rot, nur an einzelnen Stellen noch hervorstechend, scheint in den meisten Fällen völlig verblaßt zu sein. Eine Geschichte Simsons wurde beiläufig in dieser Zeit vom Herzog von Alba bei Franz Geubels erworben. In der Borte verwandt ist eine mit der Signatur des Franz Geubels versehene Folge aus der Geschichte Alexanders des Großen, am oberen Rande mit zweizeiligen lateinischen Inschriften, von der eine Kampfszene Exzellenz von Kühlmann, zwei weitere der Botschafter Graf Monts in Schloß Haimhausen besitzen, während andere Stücke im Schloß in Detmold und im Handel sein sollen. Die Unmasse von Teppichen dieses Stils — namentlich alttestamentarische und Vorgänge aus der römischen Geschichte in reichen Groteskenborten — müssen wir hier übergehen. In ihnen äußert sich bereits ein Verfall der künstlerischen Kraft, der sich bald nach der Thronentsagung Karls V. in der Brüsseler Bildwirkerei zuerst bemerklich gemacht hatte. Infolge des eintretenden wirtschaftlichen Niedergangs und der zunehmenden religiösen Wirren begann um die Mitte des 16. Jahrhunderts die Auswanderung zahlreicher niederländischer Wirker, unter denen die nach

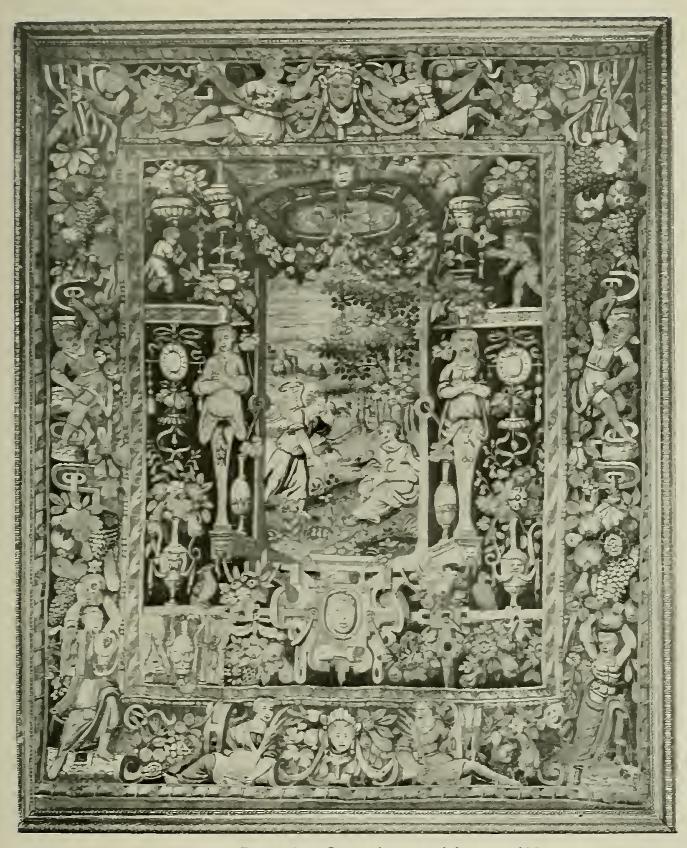


Abb. 123. Brüsseler Groteskenteppich um 1600.
Kunstgewerbemuseum.

Deutschland übergesiedelten in ihrer Tätigkeit früher schon betrachtet worden sind.

Brüsseler Spätrenaissance (um 1566–1620).

Die im Jahre 1566 offen ausbrechenden religiösen und politischen Kämpfe in den Niederlanden mußten den Niedergang der Brüsseler Bildwirkerei beschleunigen. Die Arbeiten aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts zeugen in der Mehrzahl von dem rasch eingetretenen Stilverfall; leeres Pathos, eine unglückliche Mischung von michelangelesker Typenbildung mit kleinlich unruhiger Faltenzeichnung, eine zerrissene Flächenwirkung; gesuchtes bizarres Ornament sind durchgehende Merkmale dieser Epoche. Die fast stets stark verblaßte Färbung, die Kräuselung der Oberfläche und die Lockerung der Textur bekunden auch ein Sinken der Technik. Vier Groteskenteppiche des Kunstgewerbemuseums, einer auch sonst begegnenden Gruppe Brüsseler Arbeiten vom Ende des 16. Jahrhunderts angehörig, mögen als Zeugnisse der Vergröberung in Zeichnung und Ornamentik während dieses Zeitraums dienen (Abb. 123). Die Ornamente meist gelb und grün auf rotem Grunde vertreten noch die Richtung des Cornelis Floris. Im einzelnen, besonders an den Fruchtborten, läßt sich deutlich erkennen, daß die niederdeutsche Bildwirkerei der Zeit ein Ableger dieser Kunst ist. Ein lebendiger und origineller Sinn behauptet sich am ehesten noch in den zeitgenössischen Darstellungen, unter denen die Folge der Feste, die Heinrich III. von Frankreich und Catharina von Medici dem polnischen Gesandten gaben, den ersten Platz einnimmt (Abb. 124). Sie ist in Brüssel um 1580, wahrscheinlich nach Zeichnungen von François Quesnel, gewirkt worden und befindet sich heute in der Galerie der Arazzi in Florenz. Selbst hier erscheint auf den Gewändern noch das gotische Gewebemuster mit dem Löwen, wie im Anfang des 16. Jahrhunderts. Historische Denkmäler von großem Wert sind auch die Schlachten des Erzherzogs Albrecht von Österreich in der Kgl. Sammlung in Madrid, die im Anfang des 17. Jahrhunderts von Martin Reymbouts in Brüssel, wahrscheinlich nach Entwürfen des Lambert van Noort gefertigt worden sind. Den breitesten Raum nehmen aber auch jetzt noch alttestamentarische, allegorische und mythologische Gegenstände, vor allem Vorgänge aus der römischen Geschichte ein. Die Mehrzahl trägt den Stempel des Fabrikmäßigen und Konventionellen. Die Kaufleute in Brüssel hielten Verzeichnisse der



Abb. 124. Aus der Folge der Feste der Maria von Medici. (Ausschnitt.)
Brüssel um 1580.

auf Lager befindlichen Kartons der beliebtesten Gegenstände der damaligen klassischen Lektüre, nach denen sich die vornehme literarisch gebildete Welt ihre Teppiche aussuchte. So wurden denn gerade jetzt gewisse bevorzugte Kompositionen immer wiederholt. Namentlich gilt das von der Scipioserie; von ihr befinden sich u. a. Exemplare in Madrid aus den Werkstätten von Cornelis Mattens (um 1610), der von 1580—1614 Doyen der Brüsseler Wirkerzunft war, und von Martin Reymbouts um 1613. Äußerlich hatte sich die Brüsseler Industrie bereits in dem letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts seit der Regentschaft Alexanders von Parma langsam erholt. Unter der Statthalterschaft des Erzherzogs Albrecht von Österreich und der Isabella im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts, besonders seit dem Waffenstillstand von 1609, sehen wir sie wieder in vollem Betrieb. Neben den genannten begegnen als tätige Werkstätten im Anfang des 17. Jahrhunderts die des Philipp de Macht (Geschichte des ersten Menschenpaares in Madrid, im Münchner Nationalmuseum, im Salzburger Domschatz), des Jean Aerts, und des Jakob van Zeune oder van Zeunen (Geschichte Jakobs). Dann aber treten jetzt eine Reihe von Namen hervor, die auf ein Jahrhundert hinaus als die wichtigsten unter den Brüsseler Werkstattbesitzern wiederkehren. Sie begründen Unternehmergenerationen, wie uns schon früher in den Familien Grenier und Pannemaker begegnet sind. Es sind die Familie van den Hecke, mit Jean, dem Gründer des Hauses, der 1635 als Doyen der Wirkerzunft starb, die Leyniers mit Gaspard († 1649), Henri Reydams (1629—1671), Jean van Leefdael, Conrad van der Brüggen (1637—1657), Jean Raes (um 1610—1630). Für den Erzherzog Albrecht besorgte endlich zahlreiche Lieferungen die Witwe Geubels († 1629). Als charakteristische Beispiele von Brüsseler Spätrenaissanceteppichen vom Ende des 16. Jahrhunderts beschränken wir uns anzuführen die Planetenteppiche im Stil des de Bry im Münchner Nationalmuseum, das übrigens infolge der Teppichliebhaberei der Herzöge von Bayern, besonders Maximilians, gerade aus dieser Epoche eine reiche Sammlung von Brüsseler Teppichen besitzt, ferner die Taten der Römer mit den Wappen des Erzbischofs Wolff Dietrich um 1593 in der Winterresidenz in Salzburg. Die beste und kunstgeschichtlich wichtigste Schöpfung der Brüsseler Bildwirkerei vom Ausgang der Renaissance entstand denn auch auf deutschem Boden, in München. Es sind die schon genannten großen Jahreszeiten und Monatsbilder,



Abb. 125. Aus der Monatsfolge nach P. Candid
von J. van der Biest aus Brüssel in München um 1604
München, Nationalmuseum.

die Jan van der Biest aus Brüssel für Herzog Maximilian zwischen 1604 und 1616 nach Kartons des ebenfalls aus Brüssel stammenden bayrischen Hofmalers Peter Witte, genannt Candid († 1628) wirkte (Abb. 125). In den großen, gewaltsam verkürzten, aus dem Leben gegriffenen Bauern- und Jägergestalten, in den tief nach hinten geführten, aus niedrigem Augenpunkt gezeichneten stimmungsvollen Landschaften und in den üppigen, mit Getier belebten Hopfen- und Weinranken der Bordüren spürt man das Bestreben, über den kleinlich-krausen Stil der Spätrenaissance zu einer neuen großzügigen dekorativen Gestaltung in der Teppichkunst zu gelangen. Eine aus einer Brüsseler Werkstatt selbst stammende verwandte, aber weniger schwungvolle Monatsfolge mit Genreszenen befindet sich in der Kgl. Sammlung in Madrid.

Brüssel. Barock: Rubens und seine Schule

Ohne innere Verbindung mit dem konventionellen Spätrenaissancestil, der sich in der Brüsseler Bildwirkerei fast während der ganzen ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts behauptete, trat im Jahre 1618 Rubens mit den ersten seiner Teppichkartons hervor, die in der Folge einen völligen Umschwung in der Stilweise der Bildtapeten herbeiführen sollten.[42]) Zwar findet man in den van der Biestteppichen, den Schlachten des Erzherzogs Albrecht und anderen Brüsseler Teppichen der Zeit um 1600 in äußerlichen Momenten Hinweise auf den Frühstil des Rubens; diese werden sich noch verstärken, wenn wir über die Tätigkeit seiner Lehrer, des van Noort und des Otto Venius, für die Bildwirkerei besser unterrichtet sind: aber die Grundzüge der Rubensschen Teppichkompositionen sind und bleiben, wie die Kunst des Meisters überhaupt, in letzter Linie doch ohne Voraussetzung in der voraufgehenden und gleichzeitigen Produktion. In einem Schreiben vom Jahre 1618 an Sir Carlton empfiehlt sich der Meister schon zu Entwürfen für Wirkteppiche, er rühmt seine große Erfahrung in Brüsseler Tapeten; es kämen ihm zahlreiche Aufträge aus Italien und anderswoher für Arbeiten der Art zu. Für eine Genueser Adelsfamilie, wahrscheinlich die Pallavicini, schuf er, wie aus demselben Schreiben zu entnehmen ist, seine ersten und zugleich großartigsten Vorlagen, die Gemälde der Geschichte des Konsuls Decius Mus, die in diesem Jahre, 1618, auch gewirkt wurden. Die Gemälde selbst besitzt die Galerie Liechtenstein in Wien (Abb. 126), ein frühes und treffliches Exemplar der Teppiche ist auf dem Schloß Hei-



Abb. 126. Rubens. Karton zur Reiterschlacht aus der Decius-Musfolge. Wien, Galerie Liechtenstein.

ligenberg in Böhmen beim Fürsten Schwarzenberg. Aus der Mitte des 17. Jahrhunderts stammende Ausführungen tragen die Signaturen des Jacques Geubels und des Jan Raes. Eine nahezu ebenbürtige Schöpfung sind die Triumphe der Kirche oder der Religion, die 1625 bis 1628 nach den unter Mithilfe des Meisters gemalten Kartons im Auftrage der Infantin Isabella, der Witwe des Erzherzogs Albrecht, von Jan Raes d. Ä. und anderen gewirkt und von der Erzherzogin dem Klarissenkloster in Madrid geschenkt wurden, wo sie sich noch heute befinden (Abb. 127). Es handelt sich um einen Zyklus in der Art der großen Brüsseler Folgen der Renaissance; der erste Teil ist dem Triumph der Eucharistie über ihre Feinde, der zweite den hinweisenden Ereignissen des Alten Testaments, der dritte den Evangelisten, Kirchenvätern und hl. Päpsten gewidmet. Vereinzelte Stücke kommen mit der Signatur des François van den Hecke und seines Sohnes Jan François van den Hecke (1662—1681) vor, so elf Bilder in der ehemaligen Sammlung des Herzogs von Alba; ein Triumphzug der Kirche ist im Wiener Kunstgewerbemuseum. Die Kartons wurden auch umkomponiert und zu neuen Darstellungen zusammengestellt, wie z. B. aus drei der Werkstatt des Jan Raes d. J. entstammenden Teppichen im Berliner Kunsthandel zu ersehen war. Die Umrahmungen der „Triumphe" sind als mächtige Bögen architektonisch gestaltet. Wuchtige, zum Teil gewundene Säulen auf einem am unteren Rand hinlaufenden Sockel stehend, flankieren die Seiten und tragen reichprofilierte Gebälke. Roll- und Knorpelwerk, Kartuschen, üppige Fruchtgirlanden, Draperien, von Putten getragen, verstärken die körperhafte Wirkung dieser Rahmen. Wie ein einfassendes Tor sondert sich die Bordüre somit von der bildlichen Darstellung und die letztere wird völlig als malerische Erscheinung behandelt. Rubens hebt die tiefe Raumwirkung durch eine bewußt friesmäßige Komposition und den tiefen Augenpunkt gleichsam wieder auf. Bei aller Bildmäßigkeit sind diese Teppiche daher von höchster dekorativer Vollendung. Selbst des Meisters Pinselführung, die kräftig abgesetzten Töne und Schatten, z. B. die starken blauen, durch rötliche Reflexlichter belebten Schatten im Fleische kamen der Technik des Wirkers entgegen und mußten zur Ausbildung eines neuen Teppichstils beitragen. Der völlige Stilwandel innerhalb eines Zeitraumes von zehn Jahren wird durch Vergleich der Rubensschen Kompositionen mit denen des Peter Candid in den Münchner



Abb. 127. Triumph der Kirche nach Rubens von J. Raes 1625—1628. Madrid, Klarissenkloster.

Teppichen verdeutlicht. Rubens großes und eigentliches Verdienst ist es, die in der Spätrenaissance eingetretene Auflösung der Flächenhaftigkeit, die gewaltsame realistische Perspektive und den kleinlich plastischen Naturalismus überwunden und den dekorativen Stil in einem höheren Sinne wieder hergestellt zu haben.

Nach flüchtigen Ölskizzen des Meisters entstanden noch zwei weitere Folgen, die sich mit den beiden vorgenannten aber nicht vergleichen lassen. In den Jahren 1621 bis 1622 entwarf er im Auftrage Ludwigs XIII. von Frankreich die Geschichte Konstantins in zwölf Bildern für die Fabrik der Comans und de la Planche, seiner Landsleute, in Paris, von der eine Pariser Ausführung im Gardemeuble bewahrt wird. Einige der Skizzen sind in den letzten Jahren wiedergefunden worden. Im Auftrage Karls I. von England zeichnete Rubens um 1630 in London oder kurz nach seiner Rückkehr ein Leben Achills für Bildtapeten, von dem sich ein erst 1655 bis 1669 gewirktes Brüsseler Exemplar im Cinquantenairemuseum befindet. Für die allgemeine Geschichte der Bildwirkerei ist es gewiß bedeutungsvoll, daß zwei der mächtigsten Förderer der Teppichkunst dieser Epoche, die Könige von Frankreich und England, den Rubens um Entwürfe angehen. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts wirkten die Brüsseler Werkstätten auch Ölgemälde des Rubens nach; darunter befindet sich aber manches Rohe.

Erst ein Jahrzehnt nach Rubens' Tode (1640) hat sein Stil die Oberherrschaft in der Brüsseler Tapetenwirkerei gewonnen und sie etwa dreißig Jahre behauptet. Die zögernde Stilentwicklung der Bildwirkerkunst zeigt sich da wieder deutlich; noch um die Mitte des 17. Jahrhunderts konnte die große, von Leefdael, Leyniers, van der Straecken und Rydams gewirkte Scipiofolge in einem akademischen Spätrenaissancestil entstehen. Erst durch die Schüler des Rubens wird sein Stil Allgemeingut in den Bildwirkerwerkstätten. Es beginnt jetzt. bald nach dem westfälischen Frieden, unter der Regierung des Erzherzogs Wilhelm, des Bruders Kaisers Ferdinands III., eine abermalige Blüteepoche der Bildwirkerei in den Niederlanden, die ohne Unterbrechung bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts andauert. Den Stil des Rubens übertrugen auf die Bildwirkerei namentlich Joost van Egmont, Jan Bockhorst (Historie des Apoll), Jordaens (eine Folge von Marktszenen (Abb. 128), sieben Pferdedarstellungen für Rydams und Leyniers, van Thulden, nach dem G. Peemanns († 1680) eine in der Sammlung Peltzer-Narwa befindliche Cäsarfolge wirkte, Cor-



Abb. 128. Marktszene nach Jakob Jordaens. Brüssel um 1670.
Sammlung Bracquenie.

nelis Schut, nach ihm die sieben Freien Künste bei Lord Lumley, Jan Snellinck (Geschichte des Aurelian und der Zenobia von G. Peemanns im Museum zu Aubusson) und endlich des Erzherzogs Hofmaler Jan van den Hoecke. Der Erzherzog ordnete um 1650 eine Art Konkurrenz zwischen den besten Wirkern Brüssels zur Belebung der Teppichwirkerei an, bei der van den Hoeckes Kartons zugrunde gelegt wurden. Hieran beteiligten sich Wilhelm van Leefdael, Heinrich Rydams, Everard Leyniers und Gaspard van den Straecken; Leefdael trug den Sieg davon. Die nach van den Hoeckes Kartons gewirkten Elemente und Jahreszeiten, von denen sich vortreffliche Exemplare in der Wiener Hofburg und im Stockholmer Schloß befinden, mit den Namen Leefdaels und seiner Mitgenossen signiert, gehören zu den vorzüglichsten Schöpfungen dieser Epoche (Abb. 129). Die Originalgemälde van den Hoeckes befinden sich in der Wiener Gemäldegalerie. Die den Rubens-Teppichen nachgebildeten Architekturumrahmungen sind mit Putten, Blumen- und Fruchtgehängen und prächtigen Tierstilleben geschmückt. Den größten Einfluß auf die Brüsseler Bildwirkerei im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts hat von den Rubensschülern David Teniers gewonnen, der seit 1647 des Erzherzogs Hofmaler war und am Ausbau von dessen berühmter Bilder- und Tapetensammlung hervorragend beteiligt war. Weniger scheint er unmittelbar durch Kartons, als durch seine Bauern- und Kirmesbilder im allgemeinen auf die Brüsseler, die Audenarder und Liller Ateliers eine Einwirkung ausgeübt zu haben. In unübersehbarer Menge sind seine ländlichen Feste und Beschäftigungen bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts nachgewirkt worden. Eine lange Reihe der Art besitzen die belgischen Sammlungen, andere das Dresdener Palais Taschenberg; die vielleicht schönste Folge solcher „Tenières" ist im Radetzkyappartement der Wiener Hofburg.

Außer den genannten Unternehmern verdienen in dieser Zeit noch genannt zu werden Caspar van der Brugghen (privilegiert 1642), Nicolas van Zeemen (1644), Marc de Vos (1663) und Jean François van den Hecke, der um 1670 allein 21 Stühle und 63 Tapissiers beschäftigte.

Die Brüsseler Bildwirkerei vom letzten Drittel des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts

Seit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts macht sich in der Brüsseler Teppichkunst neben der nationalen flämischen



Abb. 129. Aus der Monatsfolge nach J. van den Hoecke. Brüssel um 1650. Wien, Hofburg.

Schule des Rubens und Teniers die Einwirkung des Stils der Pariser Gobelins bemerkbar. Namentlich in den Darstellungen aus der antiken Mythologie, Geschichte und Allegorie gewinnt die Stilweise Lebruns und Mignards jetzt die Oberhand. Selbst eine Anzahl von Lebruns Teppichentwürfen für die Gobelins, die durch die großen Kupferstiche Audrans u. a. Verbreitung fanden, wurden nun in Brüsseler Ateliers nachgewirkt, z. B. die Alexanderfolge von J. Fr. von den Hecke und Josse de Vos, die Meleagerfolge von Jan Leyniers. Die Brüsseler Arbeiten dieser Art sind ungemein zahlreich; ihre Lieblingsthemen sind die Geschichte Cäsars, der Kleopatra, des Cyrus und Alexanders, daneben mythologische Szenen, Achill, Diana und ihre Nymphen, Apoll und die Musen. Kennzeichnend sind elegante Idealfiguren in reich drapierten antiken Theaterkostümen, ovale, von zierlich frisierten Allongeperücken umrahmte Köpfe in der Art Mignards, kulissenartige Säulenstellungen mit schweren Vorhängen und Parkhintergründe nach der Weise Poussins und Lorrains. An Stelle der sonst üblichen malerischen Abtönung wird eine lebhaftere Färbung, mit hervorstechendem Ultramarinblau, wieder in Nachahmung des Pariser Geschmacks, beliebt. In die üppigen Blumen- und Fruchtkränze der Bordüren dringen die Akanthus- und Bandelwerkornamente der Gobelins ein. Der fruchtbarste Zeichner dieser Gattung war Ludwig van Schoor († 1702). Nach ihm sind von Auwercx ausgeführt, die vier Weltteile und die weltbeherrschenden Kräfte u. a. in der Kaiserlichen Sammlung in Wien und im Gardemeuble.[43]) Bezeichnende Vertreter dieser Art sind ferner noch die Jagd der Diana, von Heinrich Rydams gewirkt, im Münchner Nationalmuseum, aus derselben Werkstatt Telemach und Calypso im Cinquantenairemuseum, eine von Egermanns um 1680 gefertigte Kleopatrafolge, zurzeit in der Gobelinmanufaktur von Ziesch in Berlin, und zwei Teppiche mit einem Musentempel und arkadischen Szenen im Kunstgewerbemuseum in Budapest. Trotz der Einwirkung des französischen akademischen Elements bewahren die besten Stücke der Zeit einen gewissen nationalen Charakter; er spricht sich in den üppigen Blumenmalereien auf den Borten wie in den malerischen braun- und grüngetönten, echt flämischen Landschaftshintergründen aus (Abb. 130).

Noch lebhafter äußert sich der nationale flämische Charakter in den Schlacht-, Sitten-, Genre- und Landschaftsbildern, die in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts besonders zahlreich aus den



Abb. 130. Allegorische Szene. Brüsseler Arbeit von J. de Vos. Ende 17. Jahrh. Im Kunsthandel.

Fabriken von Josse de Vos und van der Borght hervorgegangen sind. Als die großartigste Schöpfung aus dieser letzten Blüteepoche der Brüsseler Manufakturen kann man die um 1700 bis 1710 von Josse de Vos und von der Borght nach Zeichnungen van der Meulens gewirkte große Folge von zeitgenössischen Schlachtbildern bezeichnen, deren prächtigste Ausführung die beiden Gobelinsäle im Schloß zu Schleißheim schmückt (Abb. 131). Sie wird dort als Darstellung der Schlachten Max Emanuels bezeichnet; durch ihn sind sie in Brüssel erworben worden. Einige zugehörige Stücke, „la Marche“, „le Fouragement“, die Heuernte, die Pferdeweide und eine Seeschlacht, angeblich die Vernichtung der spanischen Silberflotte im Hafen von Vigo 1702 darstellend, sind in das Münchener Nationalmuseum gelangt. Eine Anzahl derselben Schlachtenbilder erwarb im Jahre 1708 August der Starke in Brabant als „fonctions militaires“ oder „die Schlachten bei Höchstädt und Malplaquet“ für das Kgl. Schloß in Dresden, wo sie sich noch befinden. Eine dritte Ausführung besitzt das Schloß Ivenak in Mecklenburg, darunter auch die Seeschlacht bei Vigo, und eine vierte, darunter wiederum diese Schlacht, bewahrt die Bank von Brüssel. Schließlich scheinen hierher auch die als Lager Malbouroughs und Prinz Eugens in Blenheim-castle aufbewahrten Teppiche, ein Zug österreichischer Soldaten in Schönbrunn und andere im Handel begegnende Militärszenen zu gehören. Diese Gruppe von Kampf- und Lagerszenen mit prächtigen Reiterfiguren im Vordergrunde nimmt ihren Ausgang von den berühmten Schlachten Ludwigs XIV. aus der Gobelinmanufaktur, die anläßlich der von Mercier gewirkten Kriege des Großen Kurfürsten schon erwähnt wurden. An Stelle der Lebrunschen Arabeskenbordüren sind hier die Rahmen aus Kriegstrophäen zusammengesetzt. Im Gegensatz zu den bunten harten Tönen der Gobelins herrscht eine warme graubraune Gesamtstimmung. Von dem bräunlichen Erdreich, den dunkelgrünen Busch- und Baumkulissen des Vordergrundes wie von den weiten, von Sonnenblicken beleuchteten, mit dem zartgrauen Gewölk des Himmels verschwimmenden grauweißen Landschaftsfernen heben sich die roten, blauen und violetten Uniformen leuchtend ab. Das vlämische Element erhebt sich wieder in seiner vollsten Kraft. Trotz der höchstgesteigerten Bildwirkung ist der dekorative Effekt der Arbeiten der denkbar größte. In den beiden Gobelinsälen des Schleißheimer Schlosses, wo diese herrlichen Textilgemälde in ihrer ursprüng-



Abb. 131. Aus der Folge der „Schlachten Max Emanuels“ von J. de Vos und van der Borght, Brüssel um 1710. Schleißheim, Schloß.

lichen Anordnung die Wände ringsum, auch als abgepaßte „Entre-fenêtres“ zwischen den Fenstern bedecken, wird dieser Eindruck in seltener Stärke gewonnen. Die weißgestrichenen, leicht vergoldeten Holzpaneele, -Gesimse und -Rahmen im feinsten Regencestil und die gemalten Decken bilden mit den Teppichen eine glückliche Harmonie. Der Zusammenhang der Bildteppiche mit der Wanddekoration erreichte in diesem Zeitabschnitt den Höhepunkt. Bei Josse de Vos bestellte um diese Zeit Wilhelm III. von England eine nicht erhaltene Folge seiner Kriegstaten.

Neben der Familie de Vos blieben auch jetzt die altberühmten Brüsseler Häuser von den Hecke, Leyniers und van der Borght in Betrieb. Ihre Namen treten uns immer wieder bei den erwähnten Teppichankäufen der deutschen Fürsten und des Adels entgegen. Pierre von den Hecke (1710—1752), der Sohn des François, wirkte u. a. eine Rinaldo- und Armidafolge, eine Alexanderfolge nach Lebrun, eine Geschichte Telemachs und Römische Geschichten; von den letzteren ist ein Exemplar im Stadthaus in Gent. Daniel Leyniers (1720—1767) wirkte eine Allegorie des Handels und Neptun und Amphitrite, ehemals in der Sammlung Somzée, Urban Leyniers († 1747) mit Heinrich Rydams für den Saal des Gemeinderats in Brüssel drei Teppiche. Die fruchtbarste Fabrik der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts war die der Familie van der Borcht oder Borght, deren Signatur zuweilen in lateinischer Übersetzung des Namens als „a Castro“ begegnet. Ihren größten Aufschwung nahm sie unter Jean François (1727—1761) und Peter van der Borcht (1742—1763). Sie schufen eine Anzahl mythologischer Folgen, die Achilleis, acht Stücke eines Lebens Clodwigs im Brüsseler Rathause, eine prächtige Folge aus der römischen Geschichte in Anlehnung an Lebruns Kompositionen in der Wiener Hofburg, ferner einen Zyklus von Hafen- und Wirtshausszenen in Teniers Art im 1728 erbauten Kurländer Palais in Dresden. Beim Fürsten Liechtenstein befindet sich eine Serie des trojanischen Krieges und eine Geschichte Mosis. Im ehemaligen Wespienschen Hause in Aachen (1737—1742)[44]) befanden sich ebenfalls eine Ausführung der Mosesfolge in sechs Stücken und die ins Kölner Kunstgewerbemuseum und ins Germanische Museum gelangten fünf Erdteile (Abb. 132). Der Europateppich oder der römische Karneval, eine signierte Arbeit des P. van der Borght im Besitz des Herrn Sanitätsrat Dr. Weiler in Charlottenburg hat einen äußerst fein abgetönten blaugrünen Landschaftshinter-



Abb. 132. Asiagobelin von F. van der Borght. Köln, Kunstgewerbemuseum.

grunde (Abb. 133). Das Nationalmuseum in München besitzt endlich aus der Werkstatt van der Borghts eine Flucht nach Ägypten. Die Teppiche der van der Borghts, wie die Brüsseler Teppiche aus dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts überhaupt, zeichnen sich durch eine zarte Färbung, durch einen warmen, vorwaltend braungrünen Gesamtton aus; vereinzelte leuchtend bunte Farbenflecke heben sich daraus hervor. Die virtuose Behandlung des Lichtes, weiträumige Fels- und Meereslandschaften, malerisch bewegte Baumkulissen und duftige, von der Sonne durchleuchtete Wolkenmassen, ein heiter festliches Element machen die außerordentliche Beliebtheit dieser Textilgemälde für die Gesellschaftsräume des Rokoko begreiflich. In ihnen haben wir die letzte kraftvolle Äußerung des nationalen flämischen Charakters, sie sind ein Abglanz des weltmännischen Lebens in Brüssel unter der österreichischen Statthalterschaft nach dem Rastatter Frieden. Neben den gleichzeitigen Pariser Gobelins des Louis Quinze tragen sie trotz mancher stilistischer Gemeinsamkeiten ein durchaus eigenes Gepräge. Die Borten sind jetzt meist auf ganz schmale bronzefarbene leistenartige Streifen reduziert. Da die Teppiche nun fast ausschließlich als Wandbespannung in die Vertäfelungen eingelassen wurden, so konnten die gewirkten Einfassungen auf schmale Kanten beschränkt werden.

Nach der Mitte des 18. Jahrhunderts trat ein erst langsamer, dann rascher Stilverfall ein. Das Interesse an den Bildteppichen begann mit dem aufkommenden Klassizismus zugunsten der gemalten und gedruckten Papiertapeten nachzulassen. Die Ateliers wurden geschlossen. Nach dem Siebenjährigen Kriege bestand nur das Haus van der Borght weiter. Seine spärlichen Erzeugnisse, z. B. die vier Sakramentsteppiche des François und seines Sohnes Jacques van der Borght im Chor von St. Gudule von 1770 und 1785, sind flau und verblasen in Zeichnung und Farbe. Sie sind von Wauters in seiner, für die Brüsseler Bildwirkerei seit dem Barock wichtigen Werk „tapisseries historiées de l'exposition Belge 1878“ veröffentlicht worden. Jacques van der Borght, der letzte des Hauses, starb im Jahre der französischen Okkupation 1794.

Es ist sehr zu beklagen, daß in den kriegerischen und politischen Unruhen, die nun die Niederlande wieder heimsuchten, neben vielen Teppicherzeugnissen auch alle historischen Überlieferungen dieses vierhundert Jahre blühenden Handwerks ver-



Abb. 133. Europa oder der Römische Karneval (Ausschnitt) von P. van der Borght. Brüssel um 1740. Bes. Sanitätsrat Dr. Weiler, Charlottenburg.

loren gegangen sind. Keiner der letzten Wirker hat uns Aufzeichnungen hinterlassen, so daß wir über die Organisation der Meisterateliers, ihre technischen Mittel, sowie ihr Verhältnis zu den Kartonzeichnern und Malern nur obenhin unterrichtet sind. Die wunderbare Erscheinung des Entwicklungsganges der Brüsseler Bildwirkerei vom letzten Drittel des 15. bis ans Ende des 18. Jahrhunderts würde uns erst durch die genaue Kenntnis dieser Zustände ganz begreiflich. Wie in der Einleitung betont, so geht durch die gesamte niederländische Bildwirkerei seit ihren Anfängen unter Philipp dem Kühnen ein bestimmter dekorativer Stil hindurch, der auf der besonderen Kunst der Teppichzeichner, der Kartonniers, beruht. Mit der Geschichte der Tafelmalerei des Landes berührt er sich zwar an vielen Punkten, er fällt aber nicht mit ihr zusammen. Selbst in den Zeiten der Eycks und des Rubens sind die Leistungen der niederländisch-flämischen Teppichwirker denen der Tafelmaler ebenbürtig. In der Gesamtsumme dürfte aber das in der Bildteppichkunst Geschaffene das in der Tafelmalerei Geleistete weit übertreffen. Das Naturell der südlichen Niederlande hat offenbar in dieser dekorativ-monumentalen Textilsprache einen ihm besonders gemäßen Ausdruck gefunden.

Audenarde und andere belgische Fabriken

Unter den zahlreichen, vom 16. bis ins 18. Jahrhundert in den übrigen belgischen Städten blühenden Bildwirkerwerkstätten haben die von Audenarde den größten Ruf erlangt. Schon im 17. und im 18. Jahrhundert genossen als Haupterzeugnisse von Audenarde die Verdüren einen weitverbreiteten Ruhm. Die Gattung von Verdüren, die schon in den Inventaren und den Enzyklopädien des 18. Jahrhunderts als Fabrikat von Audenarde bezeichnet wird, läßt sich allerdings bisher weder durch historische Dokumente noch durch Signaturen mit Bestimmtheit auf Audenarde festlegen. Wir wissen nur, daß hier seit dem 16. Jahrhundert hauptsächlich Verdüren, und zwar in ausgedehnten Betrieben, die sich auch auf die umliegenden Ortschaften erstreckten, hergestellt worden sind; bereits im Jahre 1539 sollen hier 1200 bis 1400 Arbeiter beschäftigt worden sein. Die wenigen, durch Stadt- und Meistermarken auf Audenarde festzulegenden mittelmäßigen figürlichen Darstellungen — z. B. eine Davidgeschichte von Cobbaut um 1550 und neun Taten des Herkules um 1600 in der Wiener Kaiserlichen Sammlung, die Götterszenen im Stile Mignards aus

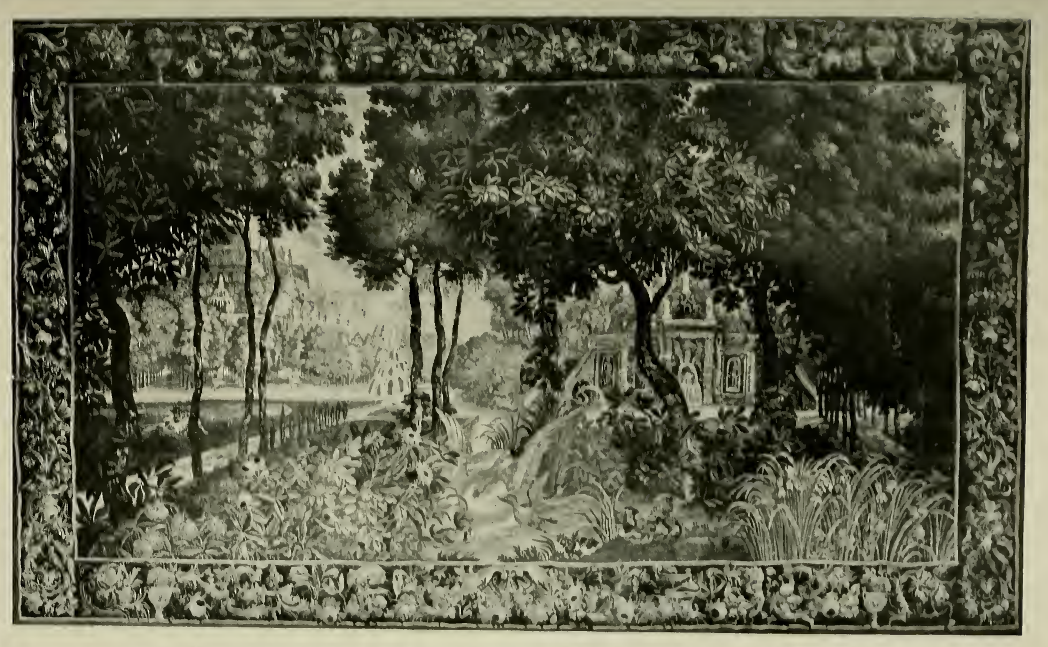


Abb. 134. Verdüre Fabrik von Werniers in Lille, 1. Hälfte 18. Jahrh. Kunstgewerbemuseum.

der Fabrik des Pierre van Verre (1670 bis 1701) — bieten zur Bestimmung der Verdüren keinerlei Anhaltspunkte. Immerhin ist die oben bezeichnete, in altbelgischem Besitz wie im Handel so häufige Verdürenart als eine stilistisch festgeschlossene Gruppe zu erkennen, die sich bei längerer Beobachtung von den Verdüren der holländischen, der Pariser und der Aubussonfabriken wohl unterscheiden läßt. Sie umfaßt die Zeit vom Anfang des 17. bis in das erste Drittel des 18. Jahrhunderts. Dargestellt sind parkartige Landschaften mit großen Bäumen im Vordergrunde. Die Stücke der Spätrenaissance, aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind gekennzeichnet durch eine schematische, kleinblättrige Zeichnung der Bäume mit geraden Stämmen und rundlich geschlossenen Wipfeln. Im Vordergrunde erscheinen meist Reiher und Wasservögel, gleichfalls in steifer Haltung. Die schmalen Borten sind mit flachgezeichneten Blumenbündeln gefüllt. Wie die Stilisierung so deutet die harte grüngelbe, wenig abgetönte Färbung auf die Berührung mit der flämischen Landschaftsmalerei der Spätrenaissance, mit den Bildern der Roelant Savery, Breughel usw. Ein Beispiel dieser Frühzeit ist eine Verdüre mit zwei Reihern im Porzellansaal des Kunstgewerbemuseums; nächstverwandte, aber besser erhaltene Stücke waren in der Sammlung Somzée (Wauters, Tapisseries Historiées, Pl. 86 ff). In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wandelt sich der Stil der Verdüren unter Einwirkung der Landschaftsmalerei der Rubensschule, vornehmlich des Teniers. Um 1700 ist die Blütezeit der „Audenarden“. Die Bäume im Vordergrunde — vor allem Eichen und Nußbäume — nehmen lebhaft bewegte Umrisse an; auch die Stämme beteiligen sich an der Bewegung. Die Bäume werden kulissenartig auf die Seite geschoben und lassen den Blick nach dem Hintergrund offen. Mittelgrund und Ferne werden mit Vorliebe im Sinne des französisch-niederländischen Lustgartens, „des jardin de plaisance“ gebildet. Regelmäßige hochstämmige Baumalleen, mit Pflanzenkübeln besetzte Blumenparterres führen zu Grotten, Fontainen, Balustergalerien, Lustwäldchen, Gartenhäusern und Schlössern. Vorne breiten sich üppige großblättrige Stauden, Malven-, Magnolien-, Georginen-, mohn- und tulpenartige Blumen, Sumpflattich, Rhabarber und Schwertlilien aus: kleine Seen und Wasserfälle, von Schilf, Sumpfpflanzen und knorrigen Baumstümpfen durchsetzt, dienen Reihern, Schwänen und Enten zum Aufenthalt; Papageien, Fasanen, Stieglitze



Abb. 135. Kleine gewirkte Decke. Antwerpen, Bosmanns. Ende 17. Jahrh.
Kunstgewerbemuseum.

und andere Vögel tummeln sich im Gebüsch; Füchse, Hunde und anderes Getier stellt dem Geflügel nach. An Stelle der gleichmäßig weißgrünen Baumzeichnung der Spätrenaissanceverdüren ist eine höchst malerische Behandlung des Baumschlags getreten. Der charakteristisch gezeichnete Baumschlag wird in großen Licht- und Schattenmassen zusammengefaßt. Die Töne, vom hellsten Gelb bis zum tiefsten Blaugrün, das besonders im Vordergrund aufgetragen wird, sind zueinander abgestimmt. In den Bordüren tritt zu den üppigen, von gefüllten Tulpen, Rosen, Georginen, Azalien usw. gebildeten Blumenranken Laub- und Bandelwerk mit allerlei Ziergerät wie bei den Brüsseler Teppichen um 1700. Hier ist eine größere Farbigkeit beliebt, während in den Landschaftsbildern die grünen neben vereinzelten braunen Tönen ausschließlich herrschen. Auch schmale gelbe holzleistenartige Rahmen sind nicht selten.

In Antwerpen, das seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts als Hauptmarkt der niederländischen Teppiche, als Sitz der Verkaufshalle, des „tapissiers-pant", eine wichtige Rolle spielte, ist die Bildwirkerei selbst nur in beschränktem Umfang betrieben worden. Am Ende des 17. Jahrhunderts arbeiteten hier die Fabriken von Simon Bouwens, aus der bezeichnete Teppiche mit Putten in Landschaft und üppigen Blumenborten im Salzburger Domschatz sind, und von Balthasar Bosmanns. Der letztere wirkte das Leben des hl. Kilian im Würzburger Domschatz 1687 bis 1688 und zwei Teppiche mit den Wappen des Fürstbischofs und des Domkapitels auf barockem Blumengrunde.[45]) In dieser Werkstatt entstand, nach der Verwandtschaft des Blumenflos zu urteilen, auch der kleine reizvolle Behang des Kunstgewerbemuseums mit fünf Szenen aus der Jugendgeschichte Christi in blumenumrankten Kreisfeldern (Abb. 135). Die fein in Seide gewirkten Tulpen, Rosen, Nelken usw. auf schwarzem Grunde sind Zeugnisse für das Nachleben der Breughelschen und Seghersschen Blumenmalerei. Wie derb erscheinen daneben die Blumen auf den niederdeutschen Wirkkissen der Spätrenaissance und des Barock. Zwölf nah verwandte Kissenbezüge derselben Werkstatt bewahrt das Welfenmuseum in Hannover.

In naher Verbindung mit der Brüsseler Bildwirkerei entstand in dieser Zeit eine Manufaktur in Lille, das damals schon zu Frankreich gehörte. Sie wurde im Jahre 1688 von Joh. de Melter aus Brüssel gegründet und wurde von 1709 bis 1740 von dessen

Schwiegersohn Guilleaume Werniers fortgeführt. Mit diesem Namen und einer Lilie bezeichnete Bildteppiche, besonders nach Gemälden von Teniers, auch nach zeitgenössischen Franzosen, begegnen zuweilen im Handel. Eine Verdüre, die sich dieser Fabrik zuschreiben läßt, im Besitz des Kunstgewerbemuseums, ist in Abbildung 134 wiedergegeben. Im Vordergrund bellt ein Bologneser Hund einen Schwan an; hinten links auf einer Waldwiese wird ein Hirsch von Hunden gehetzt. Nah verwandt ist die von Wauters abgebildete Folge von Verdüren mit der Abtei von Villiers im Hintergrunde aus der Sammlung Somzée.

Die zahlreichen belgischen Provinzwerkstätten des 17. und 18. Jahrhunderts, deren meist geringwertige Erzeugnisse in unübersehbarer Menge auf uns gekommen sind, können hier übergangen werden. Nur der Bildwirkerei Hollands, die ein Ableger der belgischen ist, sei ein kurzer Blick gegönnt.

Holland

In den protestantischen Niederlanden entstanden ähnlich wie in Deutschland um die Mitte des 16. Jahrhunderts eine Reihe von Teppichwirkerwerkstätten durch belgische Handwerker, die wegen Religionsbedrückung ihre Heimat verlassen hatten, unter anderem in Haarlem, Hertogenbusch und Delft. Die belgisch-holländischen Werkstätten wirkten im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts eine Anzahl von Ereignissen aus dem holländisch-spanischen Kriege, die sich an die mehrfach erwähnte Gattung der Brüsseler Historienteppiche für Karl V. anschließen. So lieferte Josse Lanckeert in Delft nach den Kartons des Hans Liefrinck die Belagerung der Stadt Leyden von 1574 für das Rathaus dieser Stadt, wo sie noch erhalten ist. Hendrick van Vairleir wirkte einen nicht mehr vorhandenen Plan der Stadt Hertogenbusch für den Sitzungssaal der Generalstaaten — Wirkteppiche mit geographischen Plänen haben sich beiläufig mehrere in England erhalten, auch sie wohl von eingewanderten Niederländern im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts gefertigt. Jan de Maecht in Middelburg und Franz Spierinck wirkten um 1600 die sieben seeländischen Kriegstriumphe für den Sitzungssaal der Generalstaaten; drei Szenen dieser Folge werden jetzt im Altertumsmuseum in Amsterdam bewahrt. Joseph Thibaut schuf im Jahre 1629 eine Folge von Ereignissen der Haarlemer Geschichte, die noch an ihrem Bestimmungsort im

Rathaussaal in Haarlem zu sehen sind. Das fruchtbarste Atelier in Holland wurde das von Franz Spierinck aus Brüssel um 1593 in Delft, der Residenz der Statthalter, gegründete. Nach van Manders Angabe soll Spierinck bereits im Jahre 1588, damals noch in Brüssel, im Auftrage der Königin Elisabeth die Geschichte des Untergangs der spanischen Armada nach Zeichnungen von Cornelis de Vroom gewirkt haben, die 1834 bei einem Brande in London zugrunde ging, aber in Stichen erhalten ist. Aus dem Atelier Spierincks gingen zahlreiche Teppiche hervor, die von den Generalstaaten an verbündete Fürsten verschenkt wurden. Das Brüsseler Cinquantenairemuseum besitzt aus seiner Werkstatt die Schlacht bei Nieuport (1600). Von 1604 bis 1615 arbeitete bei Spierinck Carl van Mander der Jüngere, der Sohn des holländischen Kunstgeschichtsschreibers. In den Jahren 1616 bis 1620 wirkte van Mander in Kopenhagen für Christian IV. von Dänemark 26 große Tapeten mit dessen Kriegstaten. Sie gingen beim Brande des Schlosses Friedrichsburg zugrunde. Nach den erhaltenen Holzschnitten zu urteilen standen sie auf einer Stilstufe mit den wenig früheren Arbeiten des van der Biest in München. Der Sohn und Nachfolger des Franz, Peter Spierinck, fertigte von 1619 bis 1621 eine Reihe von Tapeten mit der Geschichte Scipios, der Diana usw. und zwölf Pferdedecken für Gustav Adolf von Schweden; zwei der Decken mit seiner Meistermarke und dem Stadtzeichen haben sich im Stockholmer Schloß erhalten. Auf die Spierincksche Fabrik folgte in Delft die des van der Gucht, der um 1630 bis 1650 besonders im Auftrage der Statthalter arbeitete. Um das Jahr 1647 lieferte van der Gucht vier Folgen zu je 46 Stücken mit Jagdszenen, Landschaften, der Geschichte des Aeneas und des Decius Mus für die Königin Christine von Schweden. Auch diese schmücken noch das Stockholmer Schloß, und sind nebst den Arbeiten des Spierinck und anderer holländischen Fabriken dortselbst in dem monumentalen Werk von Boettiger über den Teppichschatz der Krone Schwedens veröffentlicht worden. Das Figürliche bewegt sich hier in einem plumpen bühnenmäßigen Klassizismus nach Art der holländischen Akademiker in Pieter Lastmans Richtung. Die Blumengehänge in den Borten und die schwerer Säulenstellungen verraten den Einfluß der Rubensschen Teppiche. In Amsterdam wirkte um 1700 die Fabrik von A. Baert; eine bezeichnete allegorische Szene aus der Löwenburg ist im Casseler Landesmuseum.

Frankreich

Die Bildwirkerei der Spätgotik und Frührenaissance
Die Touraine

Die großartige Entwicklung, die die Pariser Bildwirkerei in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts genommen, hatte mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts infolge der unter Karl VI. ausbrechenden Kriege mit den Engländern ein jähes Ende gefunden. Während die Engländer das Land südlich bis zur Seine, Paris einbegriffen, in Besitz nahmen, stieg das burgundische Herzogshaus zur höchsten Macht empor und die Bildwirkerei der französisch-burgundischen Gebiete, von Arras und Tournai beherrschte, wie wir sahen, auch die angrenzenden französischen Landschaften. Die Könige mußten ihre Residenz bald hier, bald dorthin verlegen; von Bestellungen neuer Bildtapeten verlautet seit Karl VI. nur wenig; dagegen sehen wir zum Beispiel Pasquier Grenier von Tournai mehrfach in Handelsverkehr mit französischen Kaufhäusern, in Lyon usw. Erst im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts, nachdem Arras durch Ludwig XI. zerstört ist, und Tournai seine Bedeutung einbüßt, scheint die Bildwirkerei im Lande selbst von neuem aufgenommen worden zu sein. Aber nicht Paris, das erst Heinrich II. in der Mitte des 16. Jahrhunderts wieder zur Residenz machte, sondern das südlich davon gelegene mittlere Gebiet der Loire, die T o u r a i n e, wird jetzt das Zentrum der französischen Bildwirkerei. Es ist die Landschaft, in der die französische Spätgotik und Frührenaissance ihre reichste Blüte erlebte, als der Hof hier seine Residenz aufschlug, Ludwig XI. († 1483) in Tours, Carl VIII. († 1498) in Amboise und Ludwig XII. in Blois. Tours selbst, für das uns in dieser Zeit der Betrieb von Bildwirkereien überliefert ist, kommt als Herstellungsort für die Mehrzahl der in seinen eigenen Kirchen und denen der Nachbarstädte erhaltenen Teppiche mit religiösen Darstellungen in Frage, als deren wichtigstes Zeugnis die figurenreiche Passion in der Kathedrale von

Angers, früher in St. Saturnin in Tours voransteht. Der figurenreiche Kalvarienberg mit Reitergruppen ist hier in der Art der burgundisch-französischen Kreuzigung aus Pasquier Greniers Werkstatt (vgl. S. 190) um 1430 bis 1450 in Brüssel komponiert. Eine direkte Anlehnung an diese Darstellung erkennt man auf der zweifellos derselben Werkstatt entstammenden figurenreichen Kreuzigung im Besitz der Familie Sohn-Rethel in Düsseldorf. Hierher gehört ferner der Altarvorhang aus der Kirche in Hinnenburg in der Uckermark, im Museum in Prenzlau, der in der Art eines Schnitzaltares in der Mitte den Kalvarienberg und auf den Seiten, durch Architekturen getrennt, je zwei Passionsszenen enthält (Abb. 136). Charakteristisch für diese Tourer Teppichwirkerei sind die langen Dorsalien über den Chorstühlen mit einer Reihe von Darstellungen in abgeteilten Feldern. Als wichtigste Vertreter dieser Art, meist um oder kurz nach 1500, verzeichnen wir die Geschichte des hl. Sakramentes mit den Wappen der Isabelle de Jaille, Äbtissin der Abtei von Ronceray in Angers (1505 bis 1518) in Chateau de Langeau, die Geschichte des hl. Sebastian aus der Kathedrale zu Bourges, im Museum dieser Stadt, fünf Laken mit dem Marienleben in Beaune, eine Folge von 14 Teppichen mit dem Leben Christi im Chor der Chaise Dieu (Auvergne), deren Entstehung zwischen 1501 bis 1518 fällt, in der Kathedrale von Le Mans das Leben des hl. Gervasius und Protasius von 1509; das Leben des hl. Sebastian, 1502 der Kathedrale St. Etienne in Auxerre gestiftet, jetzt im Cluny (Abb. 137), das Leben St. Martins von Tours in der Kirche in Montauban, anderes in Montpezat, Troyes, Narbonne und Aix (Leben der Maria und Christi 1511). Gemeinsam ist diesen Arbeiten die scharf gezeichnete spätgotische Architekturumrahmung, die herbe Gesichtsbildung, eine lebhafte Erzählung mit klarer Durchgestaltung der Hintergründe, oft unter Zuhilfenahme von Baulichkeiten, eine plastisch abgesetzte Modellierung, die sich in einer eigentümlichen an wagrechte Schraffierung erinnernden Schattierung der Gewänder äußert. Die Färbung ist im allgemeinen kühl und bunt; ein intensives, oft süßliches Blau ist vorherrschend. Ein dichter Blumenwuchs im Vordergrunde ist häufig und verbindet diese Gattung mit den in derselben Gegend gefertigten gleich zu besprechenden Blumenteppichen. Der vor 1484 entstandene Passionsteppich aus der Pfarrkirche in Honnef im Kölner Kunstgewerbemuseum und der Behang mit dem zwölfjährigen Christus im Tempel, der Hochzeit zu



Abb. 136. Altarvorhang aus der Kirche zu Hinnenburg (Uckermark). Mittelfrankreich um 1780. Prenzlau, Museum.

Kanah und dem Mord der unschuldigen Kinder aus der Hoentschelsammlung im Metropolitanmuseum in Neuyork seien als außerhalb Frankreichs befindliche Arbeiten dieser Familie noch erwähnt.

Die Herstellung dieser Kirchenteppiche in Tours hat bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts gedauert. In den 20er Jahren findet die Frührenaissanceornamentik besonders in den Trennungspfeilern und den Gebäulichkeiten der Hintergründe Aufnahme. Auf Tours und seine Nachbarschaft führen folgende größere Arbeiten dieser Art zurück: das Leben des hl. Florentius in St. Pierre in Saumur, aus fünf Stücken bestehend, datiert 1524, ebendort das Leben des hl. Petrus von 1546, ein Arbor Jesse und die Geburt der Maria von 1529 in Notre Dame de Nantilly in Saumur, das Leben des hl. Saturnin aus der gleichnamigen Kirche in Tours, jetzt in der Kathedrale in Angers, 1527 entstanden, die Geschichte Wilhelms von Aquitanien aus dem Besitz des Viscount Iveagh, ausgestellt auf der Ausstellung in Tours 1873, die Geschichte der Maria, 14 Stücke von 1530, und des hl. Remigius von 1531 in St. Remi in Reims. Hierher gehört auch die Darbringung des Kindes im Kunstgewerbemuseum, ein Feld aus einem größeren Teppich. Die Pilaster mit arabeskem Frührenaissanceornament, die klare Tiefenwirkung, der bärtige Profilkopf, die etwas steiflinige Gewandbehandlung, die Blumenstauden im Vordergrund und der kühle grauweiße Farbenton mit vorherrschendem Blau machen diese Bestimmung ohne weiteres deutlich.

Eine viel umfangreichere Gruppe noch bilden die zur gleichen Zeit — vom letzten Jahrzehnt des 15. bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts ebenfalls in der Touraine gefertigten Bildteppiche mit einem dichten Blumengrund, à fleurettes oder à mille fleurs, wie die Franzosen sie nennen.[46]) Die besten Schöpfungen dieser Art deuten auf die höfisch ritterliche Gesellschaft als Besteller hin. Herren und Damen in vornehmer Tracht auf der Jagd, zu Pferde oder musizierend mit Hausorgel, Gitarre und Flöte, in ähnlicher Weise wie auf den Liebeshöfen der Brüsseler Teppiche um 1500, Wappenhalter mit Fabeltieren, Amoretten, Allegorien der Renaissanceliteratur bilden den Hauptbestand unter den figürlichen Gegenständen. Das hervorstechendste Merkmal ist die Bedeckung des schwarzen Grundes mit dichtem Blumenflor, Stiefmütterchen, Gänseblumen, Nelken, Veilchen, Immergrün, Fingerhut, Narzissen und Akeley. Sie sind in der



Abb. 137. Aus dem Leben des hl. Sebastian. Mittelfrankreich 1502. Clunymuseum.



Abb. 138. Touraine-Teppich um 1500. Angers Dom.



Abb. 139. Wappenteppich aus dem Schloß Boussac. Touraine Anfang 16. Jahrh. Clunymuseum.

Fläche nebeneinander gesetzt ohne Überschneidung, mehr flach gezeichnet und gleichmäßig stilisiert im Gegensatz zu den Brüsseler Verdüren um 1500. Sie berühren sich mehr mit den Wappenteppichen Karls des Kühnen, die wahrscheinlich in Tournai um 1470 entstanden (vgl. S. 202), und es ist anzunehmen, daß sie sich im Anschluß an diese entwickelt haben. Die besten Arbeiten lassen sich nach der Tracht, z. B. den flachen Baretts, dem im Nacken gerade geschnittenen Haar und den knielangen Überröcken und breiten Schuhen in die Zeit von rund 1495 bis 1520 versetzen. Das erstere Datum erscheint auf einem Antependium mit drei weiblichen Heiligen, ehemals bei Gebrüder Lowengard. Einen ferneren Anhalt, auch für die Lokalisierung bietet die Folge der Engel mit Passionswerkzeugen, in der Kathedrale in Angers, die die Wappen des Pierre de Rohan († 1513), Herrn von Gié und Verger trägt und aus der Hl. Kreuzkapelle des Schlosses von Verger (Maine und Loire) stammt. In Tracht und Zeichnung äußert sich von Anfang an eine Einwirkung der italienischen Frührenaissance, die ja bereits mit dem Zuge Karls VIII. nach Neapel von 1494 bis 1495 in dieses Gebiet eindrang. Sie erscheint freilich durch den spätgotischen französischen Stil im nationalen Sinne umgebildet. Aus der unübersehbaren Menge dieser Arbeiten in französischem und ausländischem Besitz zählen wir als die wichtigsten auf die in der Kathedrale von Angers (Abb. 138), die Folge der Teppiche mit Einhörnern und höfisch gekleideten Damen und den Wappen des Lyoneser Hauses der Viste aus dem Schloß in Boussac jetzt im Cluny (Abb. 139), den Herkules mit dem Löwen im Musée des arts décoratifs, die Triumphzüge Amors, der Keuschheit, des Todes, des Nachruhms, der Zeit und der Dreieinigkeit nach Petrarca in der Kaiserlichen Sammlung in Wien, in fortgeschrittenem Renaissancestil schon den Europateppich im Kaiser Friedrichmuseum. Ein Reiterbildnis Karls VIII., zum Kriege nach Italien aufbrechend, wahrscheinlich für Franz I. gefertigt, besaß die Sammlung Schickler. Mehrere Arbeiten aus dem Kreise der höfisch ritterlichen Erotik sind in den Museen von Neuyork und Boston.*) Von den selteneren Arbeiten mit religiösen Darstellungen besitzt das Kunstgewerbemuseum einen Altarvorhang mit der Pietà zwischen Johannes Ev. und Magdalena (Abb. 140). Die

*) Eine inhaltlich wie stilistisch dieser Gruppe verwandte Miniaturenhandschrift ist der „Romant de la rose“ von Guilleaume de Lorris um 1500 in unserem Kupferstichkabinett.



Abb. 140. Altarvorhang mit der Passionsgruppe. Touraine um 1500. Kunstgewerbemuseum.

Farben des ganz in Wolle gewirkten Stückes zeigen sehr intensive, sonst ungewöhnliche Töne, z. B. hat Johannes ein gelbes Unter- und weinrotes Übergewand, der fleischfarbige Christuskörper hebt sich von dem tiefblauen gelbgeränderten Mantel der Maria ab. Auch die lebhaften, vorwiegend roten und grünen Farben des Blumenflors auf schwarzblauem Grunde zeigen die harte bunte Wirkung der Tourainer Arbeiten neben den malerisch tonigen Verdüren Brüssels zur Genüge. Am nächsten kommt dem Stück ein Antependium in der ehemaligen Sammlung Leroi, Christus zwischen zwei Engeln. Marquet de Vasselot hat angesichts dieser und anderer Stücke in dem Katalog der Sammlung Leroi zuerst auf diese umfangreiche Gruppe und ihre Entstehung im mittleren Loiregebiet, in der Touraine, hingewiesen.

Von gröberer Arbeit sind eine große Zahl stilverwandter, bloß mit Blumen und kleinen Tieren geschmückter Teppiche erhalten, deren Entstehung von Marquet in den damals schon blühenden Werkstätten von Felletin und Aubusson in der an das Loiregebiet grenzenden Marche angenommen wird. Für Felletin sind zum Jahre 1514 „verdures à feuillages et bestes“ beglaubigt.

Derartige Blumenteppiche sind bis in die Spätzeit des 16. Jahrhunderts erzeugt worden. Zuweilen erscheinen sie mit den Wappen deutscher Besteller in deutschen Kirchenschätzen; ein solcher Wappenteppich des Salzburger Bischofs Matthäus Lang hängt z. B. im Salzburger Museum. Die Blumenzeichnung wird im Laufe der Zeit immer gröber, schließlich erstarrt sie zu einer schematischen Ornamentik. Kissenbezüge und Behänge dieser späten Tourainearbeiten kommen im Handel in großer Zahl vor. Sie verdienen kunstgeschichtliches Interesse, weil sie dartun, wie eine ursprünglich hochstehende Kunst allmählich, und wie ihr die führenden Kreise das Interesse entziehen, als Volkskunst ein langes Nachleben führt.

Hochrenaissance und Folgezeit bis zur Mitte des 17. Jahrh.

Gegenüber dem nationalen Stil, der sich in den Wirkteppichen von Tours und der Auvergne trotz vereinzelter Frührenaissanceelemente bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts behauptet, faßt um das Jahr 1540, also etwa zur gleichen Zeit wie in Deutschland, an den Ufern der Seine die niederländische Hochrenaissancebildwirkerei Fuß. König Franz I. hatte schon seit dem Beginn der 30er Jahre Bestellungen in Brüssel, u. a. die Scipiofolge nach

Giulio Romano im Jahre 1532 ausführen lassen. Im Jahre 1539 berief er nun eine Kolonie flandrischer Wirker nach seiner Residenz Fontainebleau. Unter Oberleitung seines Architekten, des Italieners Sebastiano Serlio, wirkten sie namentlich für das neu erbaute Schloß ornamentale Wandbehänge nach Zeichnungen des Primaticcio und anderer Hochrenaissancemeister. Die Manufaktur bestand noch unter Heinrich II. bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts; die Oberleitung führte unter ihm der Architekt Philibert de l'Orme. Die großen, mit Grotesken geschmückten Teppiche in der Sammlung der Gobelins und ein solcher mit den Wappen der Gemahlin Heinrichs II., Catharina von Medici, ehemals in der Sammlung M. E. Peyre, lassen erkennen, daß die Kartonzeichner aus der Schule der Florentiner Hochrenaissance, des Giovanni da Udine, Bacchiacca, Bronzino usw., hervorgegangen sind. Irgendein Zusammenhang mit den gleichzeitigen letzten Werken der Schule von Tours ist nicht vorhanden; man vergleiche z. B. die aus der Tourer Werkstatt um 1550 hervorgegangene Gombaut- und Macédarstellung in der Sammlung Fénaille. Als das Hauptterzeugnis der Manufaktur von Fontainebleau gilt die Geschichte der Diana im Schloß Anet von 1555. Kennzeichen der französischen Hochrenaissance sind die aus Hermen, Kapitellen, Kartuschen und Maskarons im Stil der Ornamentik des Jacques Androuet Ducerceau komponierten Bordüren. An den Seiten sind Hirschköpfe und die Devisen Heinrichs II. und der Diana von Poitiers angebracht. Diese französischen Bordüren lassen sich leicht von den gleichzeitigen Brüsseler Groteskenborten des Coecke von Aelst und Cornelis Floris unterscheiden.

Mit Heinrich II., der Paris wieder zur Residenz erhob, beginnt die Geschichte der Pariser Manufakturen. Sie ist bis zur Entstehung der Gobelinmanufaktur äußerst verwickelt und lückenhaft. Die französische Forschung unterscheidet vier Pariser Werkstätten. Die älteste begründete Heinrich II. in dem Hospital de la Trinité, dessen Waisenkinder zu Arbeitern der Manufaktur ausgebildet wurden. In dieser Anstalt ließ wahrscheinlich Heinrichs Witwe, Katharina von Medici, die berühmte und oft wiederholte Folge der Artemis nach Zeichnungen Lérambert wirken, eine Art Allegorie auf ihre Witwenschaft. Als geschätzter Meisterwirker ging aus dem Trinitéhospital Dubourg oder Dubout hervor, der im Jahre 1584 für die Kirche St. Merri ein in Überresten erhaltenes Leben Christi nach Lérambert wirkte. Im Jahre 1635 schuf das

Trinitéatelier eine Folge des Lebens der hl. Crepin und Crepinien, von der das Museum der Gobelins ein Bruchstück bewahrt. Die Werkstatt bestand noch in der Mitte des 17. Jahrhunderts.

Ein zweites Unternehmen entstand unter König Heinrich IV., der sich um die Hebung der französischen Kunstindustrie und besonders der Bildwirkerei die größten Verdienste erwarb, im Anfang des 17. Jahrhunderts, wo der König dem genannten Dubout und einen Wirker Laurent die Galerie des Louvre als Wirkerwerkstatt einrichtete. Aus diesem Louvreatelier ging wieder eine große Artemisfolge hervor, die sich auf die Erziehung Ludwigs XIII. im Beisein seiner Mutter, der Königinwitwe Maria von Medici bezieht und in Überresten im Gardemeuble erhalten ist. Die im Pariser Kupferstichkabinett befindlichen Zeichnungen lieferte der Maler Caron. Weiterhin werden dieser Werkstatt einige alttestamentarische Darstellungen und Verdüren nach Entwürfen Simon Vouets zugeschrieben (Abb. 142). Das Louvreatelier bestand ebenfalls bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts.

Gleichzeitig mit ihm, um 1601, begründeten zwei von Heinrich IV. berufene Niederländer, François de la Planche oder van den Planken aus Audenarde und Marc de Commans aus Brüssel im Faubourg St. Marcel eine Werkstatt, die alsbald durch weitgehende Privilegien des Königs gefördert, zu großer Blüte gelangte und die beiden anderen Anstalten weit hinter sich zurückließ. Die beiden Vlamen errichteten ihre Fabrik an dem Flüßchen Bièvre, dicht bei dem Hause der Gobelins, daher pflegt man ihr Unternehmen als die „erste Gobelinmanufaktur“ zu bezeichnen. Sie ist die weitaus fruchtbarste unter den Pariser Werkstätten des ersten Drittels des 17. Jahrhunderts. Unter ihren Arbeiten, die meist mit den Anfangsbuchstaben der beiden Gründer, nebst einem P. und einer Lilie versehen sind, heben wir folgende hervor: acht Stück einer Artemisfolge in der Kgl. Sammlung in Madrid, zwei Stück einer ebensolchen bei H. Penon, drei Darstellungen der Geschichte Rinaldos und Armidas bei Foulke Washington und Maurice Fénaille, die umfangreiche Folge der Erziehung Ludwigs XIII. durch Maria von Medici im Rittersaal des Hildesheimer Domes (Abb. 141).[47]) Für diese Fabrik fertigte Rubens die Skizzen zum Leben Constantins. Unter den Söhnen des Marc de Commans, Charles, Alexandre und Hippolite, bestand auch diese Manufaktur des Faubourg St. Marcel noch um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

Eine vierte Manufaktur entstand um das Jahr 1630 im Fau-



Abb. 141. Krönung Ludwigs XIII. Paris, Fr. de la Planche um 1620.
Hildesheim, Rittersaal beim Dom.

bourg St. Germain, durch Raphael de la Planche, den Sohn des François, der sich von der Familie Commans trennte. Auch sie wirkte religiöse Darstellungen nach Simon Vouet und Corneille und bestand noch um die Mitte des Jahrhunderts.

In künstlerischer Hinsicht halten die Pariser Bildwirker der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf der einen Seite ähnlich wie die gleichzeitigen Brüsseler an einem akademischen Renaissancestil fest. Auf der anderen gehen sie unter der Führung des Simon Vouet, des Poussin, Corneille und Philipp de Champaigne zugleich mit Rubens zu einer großzügigen monumentaleren Gestaltung über. Ausgezeichnet sind sie schon jetzt in der sorgfältigen Durchbildung des Dekorativen, des Faltenwurfs, der großen, mit Draperien verzierten Säulenstellungen, der klassischen Landschaftshintergründe und vorzüglich der breiten Borten. Klargezeichnetes Band- und Rollwerk, Kartuschen, Maskarons, Trophäen und Medaillons werden mit unerschöpflichem Geschmack zu immer neuen Bildungen zusammengestellt. Die Berührung mit den Florentiner Spätrenaissanceteppichen, den Bordüren des Bronzino, Salviati, Strada und Allori, ist schon durch die starke Anteilnahme der beiden Königinnen aus dem Hause Medici zu erklären. Im Jahre 1621 wurde ein Pariser, Pierre Lefèvre, Direktor der großherzoglichen Manufaktur in Florenz. Er weilte seit 1647 für drei Jahre in Paris, wie man annimmt zwecks der geplanten Vereinigung und Reorganisation der vier Pariser Werkstätten berufen. Sein Sohn, Jean Lefèvre, wurde Direktor des Louvreateliers und einer der ersten Meisterwirker der Gobelinmanufaktur. Mit den Florentiner Teppichen haben die Pariser auch die plastische Modellierung und kühle Farbenbehandlung gemein. Sie unterscheiden sich dadurch von dem weichen Ton der Brüsseler Fabrikate der Zeit.

Von weiteren französischen Manufakturen verdienen Erwähnung die von dem Surintendanten Foucquet zur Ausstattung von Schloß Veaux in Maincy errichtete, für die Charles Lebrun seine ersten Entwürfe fertigte, und die des Vlamen Daniel Pepersack in Charleville, aus der 1633 die große Folge des Lebens Christi in der Kathedrale in Reims hervorging. In der Werkstatt Pepersacks arbeitete Pierre Damour aus Paris, von dem eine große Folge mit dem Leben der Maria nach Zeichnungen Philippe de Champaignes und mit dem Wappen des Kardinals Richelieu in der Kathedrale zu Straßburg ist. Sie trägt die Bezeichnung „Pierre Damour à Paris“.[48])

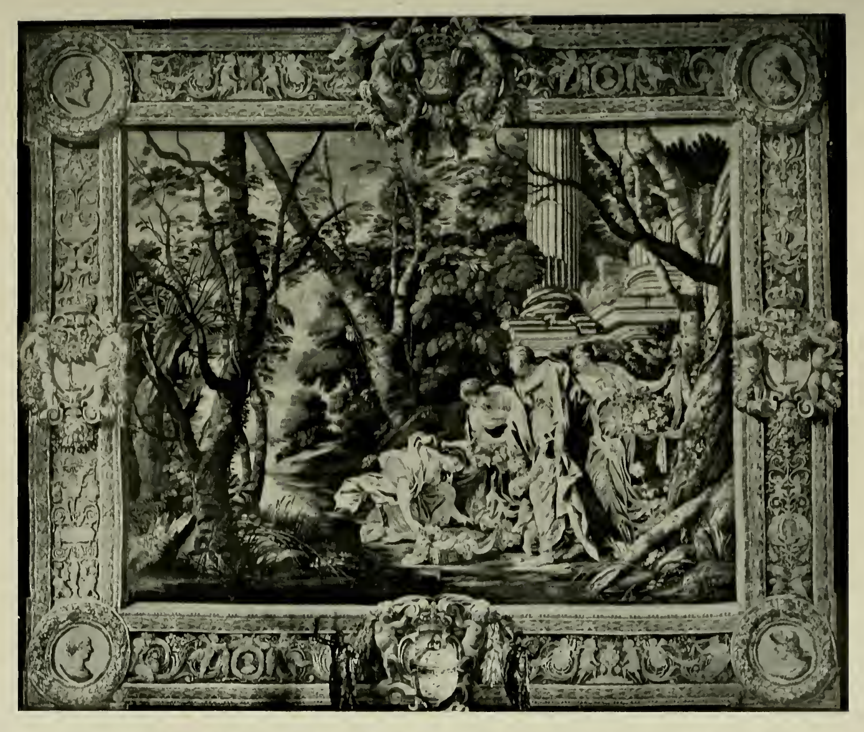


Abb. 142. Findung Moses nach S. Vouet, Louvreatelier. 1. Hälfte 17. Jahrh. Paris, Louvre.

Die Gobelinmanufaktur

Die wenige Jahre nach dem Beginn von Ludwigs XIV. Selbstregierung 1667 auf Betreiben des Ministers Colbert in dem Hause der Gobelins gegründete „Manufacture royale des meubles de la couronne“ ist ein wichtiges Glied in dem Merkantilsystem Colberts. An Stelle der vereinzelten Werkstätten setzt sie ein einziges, von dem Staate organisiertes Unternehmen in der erklärten Absicht, den hochgesteigerten Bedarf an Bildteppichen unabhängig von den Niederlanden im Lande selbst herzustellen. Neben den Wirkerwerkstätten fanden in der Manufaktur auch andere Kunsthandwerker, Möbeltischler, Bronzegießer und Silberarbeiter Aufnahme. Die gesamten Künste der Raumausstattung werden, dem Zuge der Zeit gemäß, hier vereinigt, und den Mittelpunkt nimmt die Bildwirkerei ein. Gleichzeitig mit der Pariser Manufaktur wurden die älteren Werkstätten von Aubusson und Beauvais in staatliche Obhut genommen.

In Paris wurde die Fabrik auf dem großen, von dem Flüßchen Bièvre durchschnittenen Gelände im Faubourg St. Marcel eingerichtet, auf dem die Familie Gobelin seit dem 15. Jahrhundert eine Färberei betrieben hatte. Im Jahre 1630 siedelte hierher das Wirkeratelier des Commans über, bis die Fabrik im Jahre 1662 von dem Könige gekauft wurde. Der an den Gebäuden haftende Name der Familie Gobelin ging auf die neu errichtete Staatsmanufaktur für Bildtapeten über. Schließlich wurden deren Erzeugnisse selbst mit dem Namen Gobelins bezeichnet, ein Name, der dann als Gattungsbegriff auf Bildwirkereien überhaupt ausgedehnt worden ist. Über die Geschichte der Gobelinmanufaktur sind wir durch die Forschungen Lacordaires, Guiffreys, Fénailles und Calmettes aufs genaueste unterrichtet. Im Zusammenhang unserer Darstellung muß ein summarischer Bericht genügen unter besonderer Berücksichtigung der Stellung und der Schicksale dieses Unternehmens im allgemeinen Verlauf der Bildwirkerei.

Die Gobelinmanufaktur war eigentlich, wie in der Einleitung angedeutet, eine Vereinigung von mehreren großen Unternehmern (entrepreneurs), in der Art der niederländischen „tapissiers marchands“, unter staatlicher Oberaufsicht. Jeder der Unternehmer leitete eine Anzahl von Stühlen; sie verpflichteten sich, jedes Jahr eine bestimmte nach Ellen bemessene Menge gewirkter Arbeit nach festem Tarif an die Direktion abzuliefern. Die Direktion be-

sorgte die Kartons und übernahm die Beschaffung der Materialien. Der erste Unternehmer, Jean Jans, unter dessen Aufsicht allein 67 Hautelissewirker arbeiteten, kam aus Audenarde, und, wie in der voraufgehenden Epoche, so hatte die niederländische Bildwirkerei in Paris auch bei der Einrichtung der Gobelins einen erheblichen Einfluß. Sein Genosse, Lefebvre d. Ä., war, wie angeführt, ein Sohn des Direktors der Florentiner Manufaktur, und damit ist denn auch ein zweites wichtiges Bildungselement der Gobelins, die italienische Renaissance, gekennzeichnet. Die Unternehmer, deren anfänglich drei die Hautelisse- und zwei die Basselissestühle unter sich hatten, versahen im allgemeinen die Arbeit mit ihrem Namen; zuweilen erscheint daneben auch der Name des Malers, der den Entwurf geliefert hat. Wir geben hier ein Verzeichnis der Meisterwirker bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, während auf eine Herzählung der bald aus den Kgl. Architekten, bald aus Hofleuten gewählten Direktoren verzichtet werden kann.

Hautelisse.

Jean Jans d. Ä., von Audenarde	1662—1691
Laurent	1662—1670
Lefebvre d. Ä.	1663—1700
Jean Jans d. J.	1691—1731
De la Tour	1703—1734
Monmerqué	1736—1749
Audran d. Ä.	1733—1772
Cozette d. Ä.	1749—1788
Audran d. J.	1772—1792
Cozette d. J.	1788—1792

Basselisse.

Jean Delacroix	1663—1714
Mosin	1663—1693
Souette	1693—1724
De la Fraye	1693—1724
Le Blond	1701—1751
Claude le Blonde	1727—1751
Monmerqué	1730—1736
Cozette	1736—1749
Neilson	1749—1788
Neilson d. J.	1775—1779

Die Oberleitung sollte „eine in der Malerei erfahrene Persönlichkeit erhalten, die die Zeichnungen zu liefern und ihre sorgfältige Ausführung zu überwachen hatte". Damit ist eine Vereinigung der entwerfenden und ausführenden Kunst geschaffen, die auf die Einheitlichkeit des Stiles und der Arbeit von entscheidender Wirkung sein mußte. Die Wahl des Königs fiel auf Charles Lebrun, den Oberintendanten der Kgl. Bauten. Indem dieser glänzendste Vertreter der Universalkünstler des Barock, der Baumeister, Maler, Bildhauer, Dekorateur und Organisator in einer Person war, die Direktion der Gobelins erhält, wird die Bedeutung, die die Bildwirkerei als Mittelpunkt in dem einheitlichen System der barocken Raumausstattung gewonnen, klar betont. Die figürliche Komposition sowohl wie die reiche ornamentale Ausbildung der Bordüren nehmen in enger Verbindung mit der Architektur einen strengen monumentalen Stil an. Der Gobelin wird mit der Gliederung der Wand, den Paneelen, Pilastern, Leisten und Gesimsen in Beziehung gesetzt. Die feste Einspannung wird die Regel. Auf der anderen Seite erfährt die Kartonzeichnung unter den Augen des Urhebers der Entwürfe und unter seiner Mitwirkung die höchstmögliche Vervollkommnung. Lebrun erzog einen ganzen Stab von Malern für die einzelnen Gattungen, von denen nur Monnoyer für Landschaften, Früchte und Blumen, van der Meulen für Tier- und Schlachtenmalerei, Lemoyne für Bordüren hervorgehoben seien. Auf das Studium der Natur wurde in den Mal- und Zeichenateliers der Manufaktur, in denen die Wirker vorgebildet wurden, ein erhöhtes Gewicht gelegt. In der meisterhaften Zerlegung der Töne der Modellierung tritt diese Schulung der Gobelinwirker besonders deutlich zutage. Eine Ordnung der Bildwirkerinnung von Paris vom Jahre 1756 setzt denn auch bei einem Bildwirker ein erstaunliches Maß von künstlerischen und technischen Kenntnissen voraus: „Regeln der Proportion, der Architektur und Perspektive, einige Bekanntschaft mit der Anatomie, Geschmack und Genauigkeit der Zeichnung, des Kolorits und der Abtönung, Eleganz der Ordnung und Vornehmheit im Ausdruck aller Art: bei menschlichen Figuren, bei Tieren, Landschaften, Schloß- und ländlichen Gebäuden, Statuen, Vasen, bei Bäumen, Pflanzen und Blumen, einige Vertrautheit mit der heiligen und weltlichen Geschichte; hinzu kommen die richtige Anwendung der mechanischen Handgriffe, die Beurteilung der Wirkung der Textur (le Grain) und der Farben, der Eigenschaften der verschiedenen Seiden, Wol-



Abb. 143. Besuch Ludwigs XIV. in der Gobelinmanufaktur nach Lebrun. Gobelinmanufaktur um 1670.

len und anderen Stoffe, die er öfter glätten, selbst im Tone durch Umfärbung ändern muß.“ In eigenen Laboratorien wurden die Färbeprozesse verbessert. Der Glanz der Farben der Gobelins übertrifft den aller anderen Fabriken; ihre Erhaltung ist meist vorzüglich. Die Seide tritt ebenbürtig neben den Wollenfaden; Gold wird reichlich, aber stets mit höchster Weisheit nur zu Lichtern eingesetzt. Die regelmäßige Textur, die sich stellenweise zu einer Art Leinenbindung steigert, ist in ihrer Genauigkeit unübertroffen.

Die Hauptphasen des Louisquatorze, der Regence, des Rokoko, des Louisseize und der Folgezeit spiegeln sich natürlich auch in der stilistischen Entwicklung der Gobelins wider. Dabei ist aber zu berücksichtigen, daß die großen, für die Ausschmückung der Staats- und kgl. Prunkgemächer und als Geschenke an fremde Souveräne hergestellten Folgen in höherem Auftrag mehrfach zu den verschiedensten Zeiten wiederholt worden sind; einige der erfolgreichsten Serien nach Lebruns Entwürfen wurden z. B. bis ans Ende des 18. Jahrhunderts gewirkt. Das akademisch-klassische Element in der französischen Kunst des Barock und der folgenden Stile hat überdies die Wandlungen im Geschmack bekanntermaßen nur immer in gemäßigter Form zu Worte kommen lassen; die Wiederholung von italienischen Teppichen der Hochrenaissance — auch der Raffaeltapeten — ist so zu erklären. Schließlich erforderte die sorgsame Technik der Manufaktur oft Jahrzehnte zur Vollendung eines großen Zyklus, so daß sich mitten während der Arbeit der Zeitgeschmack schon gewandelt hatte; die Boucherteppiche zogen sich z. B. von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn der Revolution hin. Häufig wurden besonders beliebte Kartons, wie die Don Quichottefolge und die Liebesgötter später wiederholt, aber mit neuen zeitgemäßen Umrahmungen versehen. Auf die Ausgestaltung der Borten wurde das größte Gewicht gelegt; sie sind das Vollendetste, was die französische Ornamentik der Zeit geschaffen hat.

Der große, abgemessene und schwere Stil des Lebrun bestimmt die Erzeugnisse der Zeit seines Direktorats, 1662 bis 1699. In dem Ornament knüpft der Meister, wie schon seine Pariser Vorgänger, an die italienische Hoch- und Spätrenaissance, die Schule des Raffael und des Pietro da Cortona an; das Figürliche entwickelt sich an Rubens. Die antike Mythologie und Geschichte und die Allegorie sind der beliebteste Gegenstand nach wie vor.



Abb. 144. Einzug Ludwigs XIV. in Dünkirchen nach Lebrun. Gobelinmanufaktur um 1670.

Als die bedeutendsten Schöpfungen aus diesen Gebieten nach Lebruns Entwürfen ragen hervor die sogenannten „Portièren" mit den Wappen Ludwigs XIV. in üppigen, von Frauen und Putten mit Blumenfestons flankierten Kartuschen, die „Geschichte Meleagers", „die Taten Constantins" unter Benutzung der Raffaelschen Fresken im Vatikan, „die Musen" in klassischer, an Poussin gemahnender Landschaft, die „Elemente", die „Jahreszeiten" und namentlich die in Brüssel mehrfach wiederholte Geschichte Alexanders des Großen. In einem verwandten pathetischen Stil ist die Geschichte Moses, die als seltene religiöse Darstellung zu erwähnen ist. Am stärksten sprechen uns aber von Lebruns Darstellungen die „Geschichte des Königs" und die „Monatsfolge mit den Abbildungen der Kgl. Schlösser" an. Beide sind Zeitdokumente ersten Ranges. Unter der 14 Bilder umfassenden Geschichte des Königs (1663—1673) rechnen die kriegerischen Taten des Monarchen in den Niederlanden zu den großartigsten Schöpfungen der Schlachtenmalerei (Abb. 144). Sie haben zu einer ganzen Reihe von Arbeiten, die schon teilweise genannt sind, die Anregung gegeben. Der König zu Pferde und prächtig komponierte Reitergruppen nehmen den Vordergrund ein; stattliche Baumkulissen auf den Seiten; das Schlachtgetümmel verliert sich in der weiten niederländischen Landschaft in der Ferne. Meisterhafte Kompositionen figurenreicher Vorgänge sind der Besuch des Königs in den Gobelins (Abb. 143), die Gründung des Invalidenhauses und die Erneuerung des Vertrages mit den schweizerischen Gesandten, von der ein Exemplar im Züricher Landesmuseum hängt. Ein Vergleich mit den von de Vos um 1700 gewirkten, hiervon abhängigen niederländischen Schlachtdarstellungen in Schleißheim (vgl. Abb. 131) ist für die äußerst klare, bunte, plastische Haltung der Gobelinarbeiten gegenüber den weich getönten Brüsseler Tapeten belehrend; vom malerischen Standpunkt aus wird man die letzteren vorziehen. Die von 1664 bis 1669 gewirkte Monatsfolge mit den Abbildungen der kgl. Schlösser ist vor allem wegen ihrer triumphbogenartigen Säulen-, Pilaster- und Hermenumrahmungen und reichen Gebälke der schweren Ordnung Lebruns beachtenswert (Abb. 145). Schwere Draperien von Savonnerieteppichen, prunkvolles Silbergerät, Früchte und Blumen, Vögel und Tiere von bewundernswerter Schönheit der Zeichnung sind auf den Balustergeländern und Brüstungen im Vordergrunde angebracht. Die Umrahmung erscheint völlig körperhaft. Man blickt



Abb. 145. Schloß Chambord aus der Folge der Kgl. Schlösser 1664–69 nach Lebrun. Gobelinmanufaktur um 1665.

wie durch ein Fenster in ferne, von bewegten Baumumrissen belebte Landschaften im Lenôtreschen Stile mit verschwimmenden Horizonten. Als Beispiel der feinen Blumenornamentik der Gobelinmanufaktur ist eine Pfeilerverkleidung im Kunstgewerbemuseum hier einzufügen (Abb. 146). Das in Goldfäden und Braunrot vortrefflich modellierte korinthische Kapitell mit der Devise Ludwigs XIV. in Nachbildung eines goldbronzefarbenen plastischen Architekturstückes, der feine, durch Silberfäden in leinenartiger Bindung aufgelichtete, zartgetönte grauweiße Säulenschaft, im Gegensatz dazu die in den kräftigsten Farben leuchtenden Blumengirlanden geben wenigstens einen kleinen Begriff von der technischen und stilistischen Höhe der Gobelins in dieser Epoche.

In den 80er und 90er Jahren folgt auf die schöpferische Periode der Lebrunschen Folgen ein gewisser Stillstand. Die akademisch-eklektische Richtung des Louisquatorze macht sich stärker geltend. Teppiche nach Raffael, Giulio Romano, selbst Brüsseler Arbeiten des 16. Jahrhunderts, wie die Früchte des Krieges, die Scipiofolge, die Jagden Maximilians nach Orley, die zwölf Monategrotesken, die sogenannten Monate des Lucas von Leyden werden kopiert. Nach Giulio Romano werden acht Fabeln aus der Geschichte der Psyche und der Nymphen, nach Noel Coypelschen Kompositionen um das Jahr 1684 eine Folge antiker Fabeln gewirkt. Von den letzteren ist ein hervorragendes Exemplar (darunter Venus und Adonis, Raub der Helena und Alexander und Roxane) in der Wiener Hofburg. Die Borten sind lehrreich für die Umbildung der italienischen Hochrenaissancegrotesken in das Akanthus- und Bandwerkornament des Louisquatorze, das als Bérainornament jetzt auf dreißig Jahre hinaus einen weitreichenden Einfluß in der Teppichkunst erlangte. Der eklektischen Richtung schließen sich auch die in Anlehnung an Raffaels vatikanische Loggiendekoration von Noel Coypel gezeichneten Triumphe der Götter oder „Arabesques de Raphael“ an. Die nach Mignards Gemälden in der Galerie von St. Cloud von 1677 im Jahre 1685 entstandene Folge, der Parnass und die Monate, als Götterversammlung in arkadischer Landschaft, vertreten den pathetisch-theatralischen Geschmack, der in einer großen Anzahl von Brüsseler Teppichen der Zeit, besonders der auf van Schoors Zeichnungen zurückzuführenden, Nachahmung gefunden hat. Dem Direktorat des greisen Mignard (seit 1690) folgte im Jahre 1694 ein dreijähriger Stillstand der Manufaktur, durch die für Frankreich un-



Abb. 146. Pfeiler mit Monogramm Ludwigs XIV. Gobelinmanufaktur um 1700. Kunstgewerbemuseum.

glückliche Wendung des Pfälzischen Krieges herbeigeführt. Mit dem seit Colberts Tode (1683) beginnenden wirtschaftlichen Niedergang fällt ungefähr das Ende des monumentalen Stils der Gobelins zusammen.

Während des ersten Jahrzehntes des 18. Jahrhunderts hielt die gedrückte Lage der Manufaktur infolge des ebenfalls ungünstig verlaufenden spanischen Erbfolgekrieges an. Erst in den letzten Jahren Ludwigs XIV. treten wieder einige größere Folgen auf, zunächst zwei ornamentale Schöpfungen nach Zeichnungen Claude Audrans, die „Portières des Dieux“ — Gottheiten unter luftigen Laubenarchitekturen — und die zwölf Monategrotesken (mois grotesques), letztere 1709 für das Schloß Meudon gewirkt; beide bezeugen in den leichten grotesken Ornamenten, den bizarren durchbrochenen Baldachinen auf schachtelhalmartigen, nach unten verdünnten Säulen die Auflockerung des strengen Louisquatorzeornamentes, die sich in der Regence völlig durchsetzte. Laub- und Bandwerk, in schwungvoll krause Akanthusranken endend, Blumengirlanden, zierliche Lambrequins mit Quasten, erotische Embleme, an Schleifen herabhängend, beleben in leichter Symmetrie den einfarbigen Grund. Es sind die Elemente der Ornamentation, mit denen in denselben Jahren Bérain einige der schönsten und meist wiederholten Folgen für die Manufaktur von Beauvais komponierte. Hierin erst macht sich die französische Kunst völlig unabhängig von der Groteskenornamentik der italienischen Hochrenaissance. Dies bestätigt sich insbesondere auch in der Umbildung der Borten, die jetzt durchweg als bronzefarbene breite Vouten mit einer von Perl- und Eierstabgesimsen eingefaßten, mit Muscheln, Kartuschen und Laub- und Bandwerkfriesen ausgelegten Hohlkehle erscheinen. Die innige Verbindung des gewirkten Bildes mit der plastischen Gliederung der Wand wird damit deutlich betont. Auch in den figürlichen Darstellungen lockert sich der abgemessene und pathetische Stil des Lebrun zugleich mit einer Auflichtung der Farbentöne. Das Neue Testament von Jean Jouvenet und Jean Restout von 1711 bringt dafür Belege; freilich stimmt die theatralische Pose mit dem Ernst des Inhalts wenig überein.

Mit dem Beginn der Regence wird das antike und religiöse Gebiet verlassen, und es bemächtigt sich die heitere Muse auch der Bilder auf den Gobelins. Watteau selbst, der bahnbrechende, seiner Zeit voraufeilende Schöpfer dieses neuen Stils († 1721), hat



Abb. 147. Aus der Don Quichottefolge nach A. Coypel.
Gobelinmanufaktur. Bordüre nach Le Maire.
Turin, Palazzo reale.

auf die französische Bildwirkerei nur noch indirekt durch seine Nachahmer gewirkt. Die Schäfer- und italienischen Komödienfiguren der Beauvais- und Aubussontapeten seit dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts sind vielfach getreue Nachbildungen seiner Stiche und Gemälde. In der Gobelinmanufaktur verhelfen seinem Stil Antoine und Charles Coypel zum Siege. Namentlich Charles, der Sohn Antoines, ist mit dem nach dem Frieden von Rastatt (1714) beginnenden Aufschwung der Manufaktur zu ihrer zweiten großen Blüte eng verknüpft. Er zeichnete 1718 die Geschichte des Don Quichotte, kleine Medaillonbilder von einer köstlichen, an Watteau heranreichenden Leichtigkeit und Laune in der Erzählung, deren erste Umrahmung in Akanthus-, Kartuschen-, Voluten und Blumenornament des spätesten Louisquatorzestiles Jan Baptist Fontenay, der Nachfolger Monnoyers, geschaffen hat. Die Folge war, wie der Roman des Cervantes, außerordentlich beliebt und wurde häufig, zuletzt in einer Bordüre mit Hunde- und Schafgruppen auf karmoisirotem Damastgrunde von dem Atelier Audran nach der Jahrhundertmitte wiederholt (Abb. 147). Ferner zeichnete Charles Coypel auf Bestellung des Regenten Philipp von Orleans († 1721) gegen 1715 die Folge von vier Stücken der Geschichte Daphnis und der Chloe für zwei Salons des Schlosses Bagnolet, wo wiederum die figürlichen Darstellungen als Medaillons in der Art gerahmter Bilder auf einem ornamentierten Grunde sitzen; von 1717 bis 1730 entstand nach Antoines und seinen Zeichnungen die Folge der Ilias, von 1733 bis 1741 die „Opern" von Quinault: Roland, Armide usw. im Stil der Schäferidyllen des Watteau und Lancret.

Die Zeit Ludwigs XV. bezeichnet die zweite Blüteepoche der Manufaktur. In dem Zeitraume von 1730 bis 1760 entsteht wieder eine Reihe großartiger Folgen, die den unter Lebrun geschaffenen an die Seite gestellt werden können und zu den hervorragendsten Schöpfungen der französischen Kunst rechnen. Am Anfang steht die Folge der neun Jagden des Königs in den Forsten von Fontainebleau und Compiègne, nach Gemälden des Jean Baptiste Oudry 1734 bis 1745 gewirkt. Das schönste Exemplar birgt noch heute das Schloß in Fontainebleau (Abb. 148). Ein Vergleich mit den Lebrunschen Taten Ludwigs XIV. ist hier besonders lehrreich. Der große Stil des Lebrun, die Komposition mit großen zusammengeballten Figuren im Vordergrunde im Anschluß an die Historienmalerei des Rubens ist verlassen. Weite Waldlandschaften



Abb. 148. Folge aus den Jagden Ludwigs XV nach Oudry. Gobelinmanufaktur 1734—45. Fontainebleau.



Abb. 149. Aus den „Nouvelles Indes“ nach Desportes. Gobelinmanufaktur um 1740.



Abb. 150. Aus der Esther-Folge nach de Troy. Gobelinmanufaktur 1737.

mit tief nach hinten führenden Alleen und Wildbahnen, von der Sonne beleuchtet und von Wolken beschattet, bestimmen den Eindruck; die Jagdgesellschaft verteilt sich in kleinen Figuren locker durch das Gelände. Dieselbe Bildmäßigkeit erreichen die beiden nach Parrocels Gemälden 1731 bis 1734 gewirkten Darstellungen des Einzugs des türkischen Gesandten (l'ambassade turque) mit vielen hunderten kleiner Figuren unter einem weiten Himmel. Wir müssen uns mit einer Aufzählung der weiteren Meisterwerke begnügen: Die „nouvelles Indes" nach Modellen von Alexander François Desportes 1737, als Ergänzung einer älteren Serie „Les Indes" gewirkt, die nach niederländischen Bildern, Geschenken des Moriz von Nassau an Ludwig XIV., bereits 1687 entstanden waren (Abb. 149): Bewohner Indiens, Tiere, Bäume und Pflanzen in einer bewundernswerten Stilisierung; spätere Exemplare besitzen z. B. die Wiener Hofburg (bezeichnet Desportes 1741, Neilson 1776), das Münchner Nationalmuseum, die Schlösser in Stuttgart und Mannheim. Daphnis und Chloe, eine Serie ländlicher Szenen nach Etienne Jeurat 1738 bis 1741, entstanden im Anschluß an den großen Erfolg der Pastorellen nach Boucher, die Beauvais herausgebracht hatte; Geschichte Marc Antons nach Charles Natoire, 1741 begonnen; Geschichte Jasons nach Jean François de Troy 1743 bis 1746 (eine Szene von van Loo). Geschichte der Esther, 1737, ebenfalls nach Gemälden de Troys, von der ein Exemplar aus dem Besitz des französischen Staates auf der Ausstellung französischer Kunst des 18. Jahrhunderts 1910 in der Berliner Akademie der Künste zu sehen war (Abb. 150). Folge der „Oper, Tragödie und Komödie", Szenen aus Molière, Racine, Corneille und Quinault nach Charles Coypel, ein Exemplar im Dresdener Schloß. Die ländlichen Feste nach Etienne Jeurat; ein Stück daraus von 1748, bezeichnet „Jeurat pinx, Audran" im Leipziger Kunstgewerbemuseum. In der geistvollen Absetzung der Töne, in der lebhaften malerischen Lichtbehandlung, in der Wiedergabe z. B. selbst besonnter Landschaften und Wolkenbildungen, in den zartesten Abstufungen silbergrauer Töne sind, von allem anderen abgesehen, die Gobelinwirker in diesen Schöpfungen auf der höchsten erreichbaren Stufe angelangt. Schon bei der Brüsseler Bildwirkerei der Zeit, in den Arbeiten der letzten van den Heckes und van der Borght war eine verwandte Steigerung in der Wiedergabe lichter Töne zu bemerken. Die Gobelinwirker sind dem Aufstieg der französischen Malerschule zu Watteau,



Abb. 151. Aus den Götterliebschaften nach Boucher. Gobelinmanufaktur 1757—1771.

Lancret und Boucher gefolgt. Dabei aber haben sie diesen zu höchster Bildmäßigkeit gelangten Stil durchaus ihren eigenen Ausdrucksmitteln entsprechend umgesetzt und, indem sie die kleinen Staffeleibilder, die als Vorlagen der Kartons dienten, auf vier und fünf Meter Höhe zu vergrößern hatten, haben sie die Formen bestimmter herausgearbeitet und zum Monumentalen erhoben. Den Malern aber scheinen sie in der Annäherung an die gemalte Vorlage noch nicht weit genug gegangen zu sein. So erklärt sich der in der Einleitung schon berührte Streit zwischen dem Maler Oudry, dem Schöpfer der Jagden des Königs, und Inspektor der Manufaktur, und den Wirkern, der im Jahre 1748 ausbrach. Oudry beschwerte sich in einer Eingabe an die Direktion, daß die Wirker ein bestimmtes „coloris de tapisserie" anwendeten und sich dadurch und durch andere angebliche technische Gründe von den Kartons zu weit entfernten; daß sie weder den Ton noch die Korrektheit der Gemälde erreichten, „in deren Nachahmung allein das Geheimnis der Schönheit der Tapisserie beruhe".

Oudrys Nachfolger als künstlerischer Leiter der Manufaktur wurde Jean François Boucher, vor allem infolge des großen Erfolges, den seine Kartons der Manufaktur von Beauvais verschafft hatten (1755—1770). Die unter seiner Aufsicht und nach seinen Entwürfen gewirkten Teppiche bedeuten den letzten Höhepunkt der Manufaktur (vgl. Abb. 152: Huldigung der Künste nach Boucher von Cozette 1761). Die Mehrzahl führte das Atelier Neilsons (1749 bis 1788) aus, unter dem die Technik, besonders die Einfärbung der Seiden und Wollen große Verbesserung erfuhr. Die „Amours des Dieux", die 1757 bis 1771 nach Bouchers, Carle van Loos, Pierre Viens und Hallés Modellen entstanden, wetteifern in der zarten Abtönung der rosafarbenen Inkarnate und in den duftigen durchlichteten weißen und grauen Wolkenmassen in der Tat mit der verschmelzenden Ölmalerei Bouchers (Abb. 151). In den Jahren 1758 bis 1763 wirkte Neilson die letzte bedeutende Neuschöpfung der Manufaktur, die „Götterdarstellungen in Medaillons" nach Bouchers Entwürfen. Das Schönste daran ist aber der ornamentale Teil, den hauptsächlich der Maler Jacques ausführte. Die Medaillons sind auf einen karmoisiroten Damastgrund gesetzt; breite goldfarbene Leisten von schon klassizistischer Profilierung umrahmen das Ganze. Prächtige Blumenvasen, Blumenranken, Papageien, Kakadus, Goldfasanen, Bologneser Hündchen beleben den Rahmen und kleine bunte Vögel fliegen über den Damastgrund hin, der



Abb. 152. Aus der Huldigung der Künste nach Boucher. Gobelinmanufaktur 1761. Kunsthandlung Haberstock.

also gewissermaßen als eine bloße gewebte Seidentapete in einen plastischen Rahmen eingespannt ist, auf die die Medaillonbilder an Schleifen aufgehängt scheinen. Neilson mußte diese vielbewunderte Folge bis 1788 mehrfach wiederholen. Als eines der schönsten Exemplare wird das im ovalen Saal des ehemaligen kaiserlichen Schlosses Paulofsk bei St. Petersburg bezeichnet. Ein zu dieser Boucherschen Folge gehöriges Stück mit Amoretten, bezeichnet „Neilson", besitzt das Kunstgewerbemuseum (Abb. 153). Nach Fénailles Forschung ist das eine von zwei Tapeten „à medaillons d'Enfant", die Prinz Heinrich von Preußen, der Bruder Friedrichs des Großen, auf seiner Reise nach Paris 1784 von Ludwig XVI. nebst sechs Stück der Don Quichottefolge und vier der Götterliebschaften zum Geschenk erhielt. Die beiden letzteren Zyklen sind jetzt im Berliner Schloß. Noch im Jahre 1791 wurde von dem Atelier des neben Neilson besonders rührigen Cozette d. J. ein Teil der Götterliebschaften, Amor und Psyche und Venus über den Wassern mit Umrahmungen nach Tessier und Jacques gewirkt. Die Wiedergabe der ornamentalen Teile, der Blumenstilleben und Vögel blieb übrigens in dieser letzten Epoche, wie z. B. auch der Neilsonteppich im Kunstgewerbemuseum beweist, auf der alten Höhe. In den 70er Jahren entstanden, besonders in dem Atelier Cozettes, Bildnisse der kgl. Familie, von denen einige in der Wiener Hofburg, im kgl. Schloß in Stockholm und im Schloß Bellevue in Berlin sind.

Jetzt macht sich ein rasches Sinken des dekorativen Stilgefühls bemerkbar, so in der Folge der türkischen Kostüme nach van Loo (1772—1776), weiter fortgeschritten in der Geschichte Heinrichs IV. nach François André Vincent (1782—1787) und in den vier Jahreszeiten nach Antoine Callet 1783 bis 1791. Das illustrative und naturalistische Element gewinnt über das malerisch-dekorative die Oberhand. In der Folge nach Callets Gemälden zeigt sich bereits der plastisch-lineare Stil der Richtung Jacques Louis Davids, deren kühler und harter Grundcharakter neben der literarischen Tendenz in dem weichen Textilmaterial in geradezu stilwidriger Weise ausgeprägt erscheint. Die große Zahl der in den 80er Jahren gewirkten Darstellungen aus der neueren Geschichte Frankreichs sind weitere Zeugnisse des Stilverfalls.

Diesem inneren Niedergang mußte mit Notwendigkeit in der Revolution der äußere Verfall folgen. Der nationale Stolz der Nation lieh allerdings dem Vorschlage Marats vom Jahre 1790, das

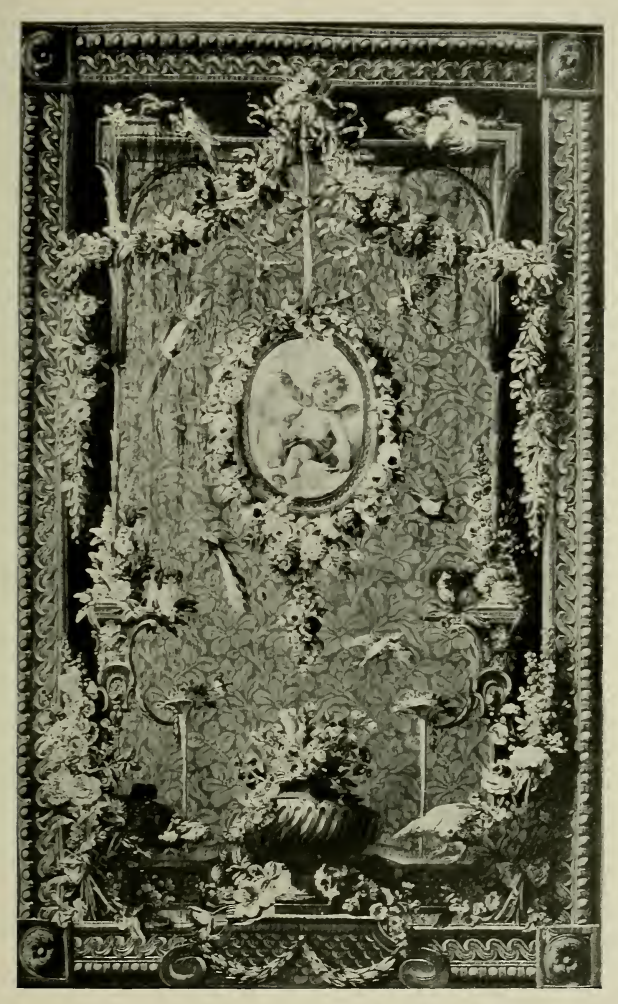


Abb. 153. Blumenteppich mit Putto, letzterer nach Boucher.
Gobelinmanufaktur, Neilson 1784. Kunstgewerbemuseum.

Institut als unzeitgemäß und unwirtschaftlich aufzulösen, kein Gehör. Die Manufaktur wurde zwar vorübergehend geschlossen, im Jahre 1793 wurden sogar eine Anzahl kostbarer Tapeten, die auf die Bourbonen Bezug hatten, darunter Ludwigs XIV. Besuch in den Gobelins, am Fuß der Freiheitssäule verbrannt. Im Jahre 1794 wurde die Jury des öffentlichen Wohles mit der Reorganisation der Gobelins zu einer „National-manufactur" betraut; das alte Verhältnis der Entrepreneurs und der von diesen in Akkord zu liefernden Arbeit war schon vorher durch eine feste Anstellung der Meister und Wirker ersetzt worden. In den weiteren Bestimmungen der Jury zeigt sich aber, daß das literarisch-patriotische Interesse über den eingetretenen Niedergang des künstlerischen Gefühls nicht hinwegheben kann. Die noch auf den Stühlen befindlichen Darstellungen nach Boucher werden als „lâche" und „manieré" verworfen, desgleichen alle Kompositionen, deren Inhalt gegen die Ideen der Revolution verstößt. Es sollen ferner nur noch Darstellungen des Lebens solcher Menschen zugelassen werden, die sich um die Menschheit verdient gemacht und Beispiele von Freiheitsliebe gegeben, insbesondere die Szenen der Revolution seit 1789. Der selbstverständliche Bildungsgehalt der vornehmen Gesellschaft, der der Bildwirkerei zu ihrer Entfaltung verholfen hatte, war mit der Vorherrschaft dieser Gesellschaft zugleich verloren gegangen. So mußten denn auch Napoleons Bemühungen um die Wiederbelebung der Gobelinmanufaktur trotz der wortreichen Dekrete ohne Erfolg bleiben. Auch ihn bewegen ausschließlich politisch-literarische Interessen. Von den zahlreichen, seit 1803 zur Ausführung bestimmten Tapeten mit Ereignissen aus der Geschichte des Kaisers sind wohl nur die Verteilung der Ehrensäbel an die Garde nach Le Gros und die Bildnisse des Kaisers und Josephinens vollendet worden. Die übrigen, teilweise begonnenen Arbeiten wurden nach der Rückkehr der Bourbonen wieder abgesetzt. Die mit der Gobelinmanufaktur gleichzeitig begründete Fabrik für geknüpfte Fußteppiche, die Savonnerie,[49]) erlebte unter Napoleon eine gewisse Blüte und trug zur Ausstattung der kaiserlichen Schlösser, besonders St. Clouds und der Tuilerien nach Percier- und Fontaineschen Zeichnungen erheblich bei. Ein großer Teil des unter den Bourbonen aufgehäuften Schatzes an Gobelintapeten wurde durch Schenkungen Napoleons an Fürsten, Behörden und Generale verschleudert. Die Höfe von Wien, München und die Rheinbundsfürsten wurden reich bedacht.

Die weiteren Schicksale der Gobelinmanufaktur hängen eng mit den politischen Geschicken Frankreichs im 19. Jahrhundert zusammen. Unter den zurückgekehrten Bourbonen wurden lebensgroße Bildnisse der kgl. Familie, voran Ludwigs XVIII. und Karls X., nach Gerard gewirkt. Den Hauptgegenstand bildeten nächstdem historische und religiöse Vorgänge aus der älteren Geschichte Frankreichs, meistens nach Gemälden, z. B. der hl. Bruno nach Le Sueur, der Tod des hl. Ludwig, Franz' I. und Heinrichs IV. nach Rouget 1822 bis 1827, die Schlacht bei Tolosa nach Vernet 1827, Zusammenkunft Franz' I. und Karls V. in Notre Dame nach Le Gros 1828, Genofeva und andere Nationalheilige für Kirchenvorhänge und Prozessionsbanner. Unter Louis Philipps Regierung war die Hauptarbeit das Leben der Maria von Medici, nach den Ölskizzen von Rubens, in St. Cloud. Auch unter der Republik von 1841 und unter Napoleon III. behaupteten sich religiöse und geschichtliche Gegenstände. Daneben wurden die Farnesinadekoration und andere Raffaelsche Bilder kopiert. Unter dem Direktorium Lacordaires, des ersten Geschichtsschreibers der Manufaktur, seit 1849, wurde die Farbenskala weiter vervollkommnet. Die von Chevreuil erfundenen zehn chromatischen Kreise ermöglichten eine genaue wissenschaftliche Bestimmung aller Farben- und Tonabstufungen. Im Jahre 1871 wurde die Manufaktur im Kommuneaufstand teilweise zerstört, wobei fast der ganze Gobelinvorrat zugrunde ging.

Die im Gefolge der Londoner Weltausstellung 1851 auftretende Bewegung zur Reorganisation des Kunstgewerbes auf dem Grunde der älteren Überlieferung griff jetzt auch auf die Gobelins über. Unter der Direktion von Gerspach begann man die Farbentöne zu beschränken. Die Überzeugung, daß die Gobelinkunst eigene, von der Malerei verschiedene Stilgesetze in sich trage, brach sich Bahn. In einer Reihe von Regierungskommissionen zur Hebung der künstlerischen Leistungen der Gobelins wird zum Ausdruck gebracht, daß die Aufgabe der dekorativen Gesetze zugunsten des illusionistischen Stils der Malerei die Hauptschuld an dem Niedergang trage; besonders in dem gedruckten Bericht an den Minister vom Jahre 1877 wird das in einer Reihe von Punkten ausgeführt. Die neuere Zeit fällt aber außerhalb des Rahmens dieser Darstellung. Jedoch müssen die großen Verdienste der Direktion der Gobelins, von Darcel, Gerspach und vor allem Guiffrey, um die Erforschung der Geschichte dieses Kunstzweiges hervorgehoben

werden. In dem neu eingerichteten Museum der Manufaktur bietet sich an der Hand einer großen Zahl von Originalen, auch aus anderen Fabriken, und von Nachbildungen jeder Art, die beste Gelegenheit zum Studium der älteren Bildwirkerei. Äußerlich besteht die Manufaktur in ihrem alten Glanze fort. Auf allen Welt- und Industrieausstellungen bilden die Gobelins die Paradestücke der französischen Kunstindustrie. Der Präsident der Republik widmet sie als vornehmste Geschenke den befreundeten Fürsten und Regierungen. Der nationale Ehrgeiz Frankreichs hat keine Opfer gescheut, um das Institut, das den Mittelpunkt der Erinnerungen an die große Zeit der Nation bildet, zu erhalten. Aber der mächtige Faktor in der Kunstgeschichte Frankreichs, der die Gobelinmanufaktur im 17. und 18. Jahrhundert gewesen war, hat sie seit dem Niedergang in der Revolutionsepoche nicht wieder werden können. Schon, daß wir keinen einzigen der großen Maler Frankreichs im 19. Jahrhundert von Delacroix bis Manet und darüber hinaus in Beziehung zur Manufaktur treten sehen, beweist, daß diese seit dem Ende des 18. Jahrhunderts aus der lebendigen Kunstentwicklung des Landes ausgeschieden ist. Betrachtet man aber die Bildwirkerei im Zusammenhang mit der Geschichte der Wanddekoration überhaupt, so erscheint das als notwendig.

Beauvais, Aubusson u. a.

Gleichzeitig mit der Gobelinmanufaktur wurden durch Colbert die Manufakturen von Beauvais und Aubusson in die Fürsorge des Staates genommen. Wie die Pariser, so sind auch diese beiden Manufakturen aus einer Vereinigung und Organisierung älterer Werkstätten entstanden.

Die Manufaktur von Beauvais in der Picardie, die ihrem Ruf und der Qualität ihrer Arbeit nach der Gobelinmanufaktur am nächsten steht, erhielt im Jahre 1664 ein Patent als Königliche Manufaktur. Unter dem ersten Direktor Hinart, „tapissier marchand“ aus Paris (1664—1684), wirkte Beauvais fast ausschließlich für den Hof und, wie sich aus den Rechnungen ergibt, vorwiegend Verdüren mit Tieren. Ihre erste Blütezeit erlebte die Manufaktur unter der Direktion von Philippe Behagle aus Audenarde (1684—1704). Unter ihm können sich ihre Leistungen mit der Gobelinmanufaktur messen, die übrigens ja gerade in dieser Zeit einen Niedergang erlebte und bei ihrer Schließung 1694 einen Teil ihrer Wirker an Beauvais abgab. Die bedeutendsten

Schöpfungen P. Behagles, meist mit seinem Namen signiert, sind die Raffaelschen Apostelteppiche mit einer Borte aus Blumengirlanden in der Kathedrale in Beauvais, die Kriegstaten Karls XI. von Schweden nach Lemke, einem Schüler van der Meulens, wieder im Anschluß an die Geschichte Ludwigs XIV., um 1700 für das kgl. Schloß in Stockholm gewirkt, wo sie noch sind; ferner mehrere prächtige Groteskenfolgen nach Bérain, für deren Beliebtheit ihr häufiges Vorkommen zeugt. Unter ihnen ragen folgende drei Zyklen hervor, die zu den wichtigsten Denkmälern der französischen Ornamentik des späten Louisquatorze gehören: die Serie der zwölf großen Götter, die Folge der Tierbändigerfiguren, von der unter anderem ein Exemplar im Schloß in Bruchsel ist, und die acht Stücke umfassende Folge mit Figuren der italienischen Komödie nebst vier schmalen Streifen mit den Jahreszeiten. Die letztere Arbeit, von der uns allein vier Wiederholungen bekannt geworden sind, ist, wie oben angeführt, zum Teil von dem Wirker Barraband aus Aubusson in Berlin im Jahre 1714 kopiert worden.

Unter den Erben Behagles und den Brüdern Filleul (1711 bis 1722) ging das Unternehmen zurück. Seine zweite noch glänzendere Blüteepoche begann aber dann mit dem Direktorat des Malers Jean Baptiste Oudry (1734—1753), der im Jahre 1734 als geschäftlichen Mitdirektor Nicolas Besniers annahm.[50]) Oudry, dessen Tätigkeit für die Gobelinmanufaktur und dessen Streit mit deren Wirkern oben berührt wurde, lieferte in unermüdlicher Tätigkeit den größten Teil der Zeichnungen selbst, besonders geht auf seine Entwürfe die Gattung halb figürlicher, halb ornamentaler Möbelbezüge zurück, die den Namen von Beauvais am bekanntesten gemacht haben; Stuhl-, Sessel-, Kanapeebespannungen, Kamin- und Ofenschirme mit den La Fontaineschen Fabeln, mit Putten bei ländlichen Spielen, die in äußerst feiner Textur — fast ausschließlich in Seide — Gold verwendet Beauvais ganz selten — gewirkt sind. Diese zart abgetönten, in der Bildwirkung aber fast zu weit getriebenen, oft mit Oudrys Namen bezeichneten kleinen Textilgemälde scheinen in der Tat dem, was Oudry bei den Gobelinwirkern vermißte, nahe zu kommen. Unter den größeren Arbeiten von Beauvais aus dieser Epoche erlangten den größten Ruhm: die Ilias nach Deshayes, die russischen Feste von Casanova, die „tenture chinoise“ nach Dumont, Vernansal und Fontenay, eine höchst phantasievolle Darstellung des Hofes des Groß-

moguls mit bizarren, halb chinesierenden, halb gotisierenden Baldachinbauten in vorwiegend roten Farben. Ein Exemplar — drei Bilder — mit dem Wappen des Kurfürsten Klemens August von Köln, das aus dem Kölner Deutschordenshaus nach Mergentheim gelangt war, ist vor wenigen Jahren aus dem Berliner Kunsthandel ins Ausland verkauft worden (Abb. 154). Von 1740 bis 1750 entstanden dann eine Reihe von Arbeiten nach Gemälden Bouchers, die der Manufaktur die größten Erfolge brachten: Die Götterliebschaften (Amours des Dieux), Pastorellen nach den Gemälden in Besançon 1742, die Geschichte der Psyche, die zahlreiche Wiederholungen erlebte, die Molièrschen Komödien. Die Epoche Oudrys verschaffte der Manufaktur einen großen finanziellen Gewinn, ein seltener Fall in der Geschichte der Bildtapetenfabrikation. Auch nach Oudrys Tode wurden seine Kartons zu den La Fontaineschen Fabeln, den Liebesgöttern usw., die Pastorellen von Boucher, Militärszenen nach Casanova, mythologische Darstellungen nach Vien und Pierre in großer Zahl als Möbelbezüge gewirkt. Von höchster Feinheit sind die rein ornamentalen Arbeiten des Louisseize, ausgezeichnet namentlich der Blumendekor. Die Mehrzahl der Bezüge für die vornehmsten Möbel-Garnituren der Louisseizezeit entstammen der Fabrik von Beauvais. Während der Revolution, des Empire und der Folgezeit hat Beauvais eine große Anzahl vorzüglicher Möbelbezüge im klassizistischen Stil geliefert; zur Ausstattung der Tuilerien und von St. Cloud in den dreißiger Jahren wurde hauptsächlich Beauvais herangezogen. In dieser Zeit ging man dazu über, die Modelle des 18. Jahrhunderts, namentlich die Blumen und Früchte von Monnoyer, die Tierfabeln, Landschaften, Amoretten von Oudry zu kopieren, wie überhaupt die Rokokokunst in dem Mobiliar unter Louis Philipp wieder Aufnahme fand. Es ist nicht leicht, diese als Alt-Beauvais häufig begegnenden Garnituren des 19. Jahrhunderts von den Arbeiten des 18. Jahrhunderts zu unterscheiden; im allgemeinen sind sie an dem ängstlichen Naturalismus und der übersubtilen und glatten Textur zu erkennen. Unter dem Direktorat von Dieterlé in den 40er Jahren wurde in der Ornamentik die Renaissance aufgenommen. Auch heute noch besteht Beauvais als staatliche Manufaktur. Seit dem Jahre 1720 ist in Beauvais nur am Basselissestuhl gewirkt worden. Die Marke der Manufaktur war im Anfang ein rotes Herz mit weißen Querbalken zwischen zwei B. Seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts wird der Name



Abb. 154. Aus der Großmogulfolge (Ausschnitt). Beauvais um 1730.
Jetzt russischer Privatbesitz.

„Beauvais“ und häufig der des Direktors eingewirkt. Beauvais hatte im 18. Jahrhundert auch ein Verkaufsmagazin in Leipzig.

In Aubusson und Felletin in der Marche (Auvergne) hatten während des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine große Anzahl von Wirkerwerkstätten bestanden, die bereits oben erwähnt worden sind. Vor allem ist hier die Entstehung der in Unmasse erhaltenen Blumenteppiche zu suchen, die als Nachläufer der Frührenaissanceteppiche der Touraine bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts in häuslichen oder ländlichen Wirkereibetrieben gefertigt worden sind. Die großblättrigen Distelverdüren mit Tieren, deren die Kathedrale in Angers eine Fülle besitzt, und die sich aus den feineren Enghienverdüren entwickelt haben, sind wahrscheinlich hierher zu versetzen. Bei der Errichtung der Gobelinmanufaktur faßte Colbert auch die Organisation der Wirker von Aubusson ins Auge. In einer Eingabe der „Entrepreneurs“, die 1500 bis 1600 Handwerker — wie es scheint z. T. im Hausfleiß — beschäftigten, wird die Regierung um Beschaffung gutgefärbter Wollen und von Kartons gebeten. Die Fabrikanten erhielten im Jahre 1665 das Recht, den Titel „Manufacture royale d'Aubusson“ über ihre Ateliers zu setzen, aber von sonstigen Maßnahmen verlautet wenig. Die Aufhebung des Ediktes von Nantes 1689 trieb endlich eine Reihe der geschicktesten Arbeiter außer Landes, von denen wir schon Mercier, Barraband u. a. in Berlin getroffen haben. Erst von dem Anfang der Regierung Ludwigs XV. kann man einen Aufschwung der Manufakturen von Aubusson datieren. Der König sandte ihnen den erbetenen Färber und auch einen Maler (1731). Der letztere, Jean Joseph Dumont († 1755), der sich verpflichten mußte, nicht nur die Kartons zu liefern, sondern auch während dreier Monate alle zwei Jahre in Aubusson zu wohnen, um die Arbeiten zu überwachen und den Handwerkern Unterricht im Zeichnen zu erteilen, verstand es, ohne eigene Erfindungsgabe, Stiche von Laurent, Lahire, Gillot, Watteau, Boucher u. a. für die Kartons zu benutzen. So entstanden um 1730 bis 1770 in Aubusson zahlreiche Pastorellen, Chinoiserien, Gartenpartien, Teegesellschaften, die den Ruf von Aubusson durch Europa und bis nach Nordamerika verbreiteten. Wie die Arbeit von Aubusson der von Beauvais in der Feinheit weit nachsteht — die groben Wollen herrschen vor der Seide vor — so sind ihre Erzeugnisse mehr für die Privatleute berechnet gewesen, die nur beschränkte Mittel aufbringen konnten. Auch die ganze Auf-



Abb. 155. Schäferszene aus der Folge im Kölner Kunstgewerbemuseum.
Aubusson 1765

fassung des Inhaltlichen neigt zu dem Idyllisch-Sentimentalen, zu der Schäfer-, Bauern- und Chinesenwelt hin, wie sie in den behaglichen Bürgerkreisen empfunden wurde. Die Aubussontapeten, Möbelbezüge und Kaminschirme der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts haben zur Ausbreitung dieses genrehaften Rokoko besonders beigetragen. Ein schönes Beispiel einer Aubussontapisserie der Art ist die genannte Ausstattung eines Salons aus dem Freiherrlich von Geyrschen Hause in Köln im Kölner Kunstgewerbemuseum, die nach einer Notiz des Freiherrn von Geyr von diesem 1765 in Aubusson bei einem Meister Fourrier bestellt worden ist (Abb. 155). Bezeichnend für die Aubussontapeten der Zeit ist die schmale, von Blumengirlanden umrankte Borte. Die Schäferfiguren gehen mit der landschaftlichen Umgebung häufig nicht zusammen; ihnen wie dem schematischen Baumschlag merkt man den Mangel einheitlicher komponierter Kartons und ebenso die fehlende zeichnerische Schulung der Wirker an. Die häufige Wiederholung der Kartons und die schnelle Arbeit geben den Aubussonarbeiten häufig den Charakter fabrikmäßiger Herstellung. Einen großen Raum nehmen unter den Erzeugnissen von Aubusson die Verdüren ein. Neben der Gattung der „Audenarden“ erscheinen schon in den Schriftquellen des 18. Jahrhunderts die Verdüren von Aubusson am häufigsten. Bei beiden bilden das Grundmotiv große Bäume im Vordergrunde, mit Wald- oder Parklandschaften im Hintergrunde. Während in den Audenarden mehr die heimischen Bäume, Eichen- und Nußbäume, vorherrschen, sind in Aubusson großblättrige phantastische Baumarten bevorzugt. In den Audenarden sind die Blätter zu großen hell- und dunkelgrünen Massen zusammengefaßt, in Aubusson dagegen werden die großen lappigen rhabarber- oder fächerpalmenartigen Blätter einzeln mit lebhaft gegeneinander gesetzten gelben, grünen und bunten Tönen charakterisiert. Weinreben, herbstlich gefärbt, Kürbisranken und andere Schlingpflanzen ziehen sich durch Laub und Äste; hohe Blumenstauden mit zackigen und gelappten Blättern und mit meist dunkelroten Blüten, Malven, Rosen, Georginen, gefüllter Mohn usw., sind im Vordergrunde vereinzelt angebracht; Reiher, Kakadus, Goldfasanen mit blauem, rotem und gelbem Gefieder tummeln sich zwischen den Gewächsen. Das Erdreich ist in derber Weise aus grünen, braunen und blauen Farbenflecken zusammengesetzt. Chinesische Pagoden, Segelschiffe, Brücken, Kioske, Taubengehäuse, Gartenpavillons, wiederum

in bunten Tönen, belebten die Mittelgründe.(*) Zuweilen sind Tiergruppen, Jagdhunde, Hasen, Schwäne usw. nach Oudryschen Möbelbezügen von Beauvais in die Verdüren übernommen worden. Auch Aubusson wirkte während des Empire namentlich Möbelgarnituren im Percier- und Fontaineschen Stile, von 1825 bis 1842 namentlich aber Fußteppiche. Dann wurden hier die Rokokomodelle aufgenommen und in fabrikmäßiger Weise, vornehmlich durch die Weltfirma Sallandrouze, wiederholt.

Von den kleineren, in den ehemaligen niederländischen Provinzen Frankreichs im 17. und 18. Jahrhundert bestehenden Werkstätten sind außer der genannten in Lille zu nennen, die von Valenciennes (Philippe de May, 1681, Nicolas Billiet, 1728), von Douai (François Pannemaker, André Chivry, Liévin Schietecatte von Audenarde), von Cambrai (Jean Baert, 1724, sein Sohn Jean Jacques Baert, † 1766), von Tournai (der vorige Jean Baert von Audenarde, 1692, Louis Verdure, 1745, Piat Lefebvre) und von Arras. Nennenswerte Arbeiten hat aber nur die herzoglich-lothringische Manufaktur in Nancy aufzuweisen. Die Fabrik wurde um 1700 gegründet von Charles Mitté in Malgrainge bei Nancy unter der Regierung Herzog Karls V. von Lothringen. Ihre Hauptschöpfungen sind durch Franz III. von Lothringen im Jahre 1736 bei seiner Vermählung mit Maria Theresia in die Wiener Hofburg gelangt. Es sind die Kriegstaten Karls von Lothringen gegen die Türken, die Mitté von 1698 bis 1711 nach den Kartons von Martin und Guyon wirkte. Die Skizzen lieferte der herzogliche Hofmaler François Herbel. Diese Folge gehört wieder in die Reihe der um 1700 beliebten Schlachtdarstellungen im Anschluß an die „Histoire du Roi“ der Gobelins. Weiter gelangte nach Wien eine Monatsfolge von Mitté und eine Reihe von Teppichen mit den Wappen von Lothringen und Frankreich, von üppigem Bérainornament umrahmt, von dem Wirker Bacor in Nancy, jetzt in der Trabantenstube der Hofburg. Seit dem Jahre 1699 bis zur Regierung des Stanislaus Leczynski bestand in Nancy noch eine weitere Manufaktur der Gebrüder Durand.

---

*) Einige prächtige Aubussonverdüren der Art aus Gräfl. Brühlschem Besitz im Kunstgewerbemuseum in Dresden, bezeichnet: „De l'Andrieve M. R. D'Aubusson“ und „J. Dubreuil“.

Verschiedene Länder

Italien

Unter den übrigen Ländern steht Italien, wenigstens hinsichtlich des Umfangs seiner Bildteppicherzeugung an erster Stelle. Die italienischen Fürsten suchten während des 15. Jahrhunderts das Beispiel der burgundischen Herzöge nachzuahmen. Sie erwarben nicht nur zahlreiche Bildwirkereien in den Niederlanden, sondern versuchten auch an ihren Höfen mit Hilfe niederländischer und französischer Bildwirker eigene Manufakturen zu errichten. Es sind Nachrichten über derartige Gründungen in Mantua, Ferrara, Perugia, Mailand, Florenz, Urbino, Todi, Correggio, Siena, Rom und Venedig überliefert. Von diesen haben anscheinend nur die Werkstätten am Hofe der Gonzaga in Mantua, für die höchstwahrscheinlich Mantegna die Kartons des Triumphzuges Cäsars in Hamptoncourt malte, und die am Hofe der Este in Ferrara während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine nennenswerte Bedeutung erlangt. Auf die letztere Manufaktur ist vermutlich die einzige, übrigens sehr seltene Gruppe italienischer Bildwirkereien des 15. Jahrhunderts zurückzuführen, die religiöse Darstellungen nach Zeichnungen des Cosimo Tura und anderer Ferraresen zeigen. Ein Hauptstück dieser Art ist ein Antependium mit der figurenreichen Beweinung Christi nach Turas Zeichnung, ehemals in der Sammlung Lenbach in München. Als vereinzelte oberitalienische Frührenaissanceteppiche sind in diesem Zusammenhang noch hervorzuheben ein Antependium mit der Verkündigung an Maria im Stil der Mailänder Schule, ehemals in der Sammlung Spitzer, ferner „Cäsar und das Haupt des Pompejus" im Kunstgewerbemuseum in Mailand und eine Monatsfolge mit den Wappen der Trivulzi nach Kartons des Bramantino in Vigevano im Mailändischen in einer von 1499 bis 1518 bestehenden Privatmanufaktur gewirkt. Die heimischen Erzeugnisse treten aber vor der Unmenge der aus den Niederlanden bezogenen

Tapeten zurück. Von deren ältestem Herstellungsort, Arras, ist die ganze Zeit her bis heute den Wirkteppichen in Italien der Name der Arrazi geblieben. Noch jetzt zeugt der reiche Bestand an Brüsseler Teppichen der Richtung Meister Philipps in den italienischen Kirchenschätzen für die lebhafte, um 1500 von dorther erfolgte Einfuhr. Die Päpste Leo X., Clemens VII. und andere italienische Große bestellten dann seit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in Brüssel eine Reihe von Wirkteppichen nach Kartons ihrer eigenen Künstler, voran des Raffael und des Giulio Romano. In welchem Grade diese Verbindung in Brüssel zwischen 1530 und 1540 zur Stilumwälzung in der Teppichwirkerei beigetragen hat, wurde oben dargetan. Sie führte nun zu einer erneuten Invasion der flämischen Wirker in Italien.

Die beiden bedeutendsten Werkstätten entstanden an den mit Karl V. verbündeten Höfen von Ferrara und Florenz. Im Jahre 1536 begründeten die niederländischen Meister Nicolas und Jan Karcher unter der Fürsorge des Herzogs Herkules II. von Este das Atelier in Ferrara. Nach Übersiedelung des Nicolas nach Florenz im Jahre 1546 führte das Atelier Jan Karcher († 1562) allein weiter und nach ihm sein Sohn Ludwig. Neben Giulio Romano lieferte ihnen vor allem Battista Dossi, der Bruder des Dosso Dossi, Zeichnungen. Unter den nach seinen Entwürfen gewirkten Teppichen verdient die mit HK signierte, 1545 vollendete Folge der Metamorphosen des Ovid Beachtung, einmal wegen der poetischen Kompositionen und stimmungsreichen Landschaften, dann aber auch, weil sich hier der Zusammenhang mit dem Stil der gleichzeitigen Brüsseler Bildwirkerei offenbart; die Ferrareser Ovidfolge hat mit der fast in denselben Jahren in Brüssel entstandenen Geschichte des Vertumnus und der Pomona (vgl. Abb. 121) die größte Verwandtschaft. Aus Hans Karchers Werkstatt besitzt u. a. die Kathedrale von Ferrara ein Leben der hl. Georg und Maurelius (1552) und die Kathedrale von Como ein Marienleben (1562).

Die im Jahre 1546 unter dem Herzog Cosimo I. von Toskana in Florenz von den Niederländern Jan Roost und dem aus Ferrara übergesiedelten Nicolas Karcher gegründete Manufaktur hat von allen italienischen Gründungen die größte Fruchtbarkeit entfaltet und den längsten Bestand gehabt. Ihre erste Arbeit ist die Geschichte Josephs und seiner Brüder, die für Cosimo in den Jahren 1548 bis 1549 nach den Zeichnungen Angiolo Bronzinos

gewirkt wurde und sich größtenteils noch am ursprünglichen Platze in der Sala del Dugento im Palazzo Vecchio befindet. Die Kartons fertigte nach Vasari Raffaello dal Colle. Der Stil der Tafelbilder des Bronzino, die langgezogenen nackten Figuren nach dem Vorbild Michelangelos, die kahlen Architekturen strengster Ordnung, das kühle Pathos kehren wieder. Charakteristisch ist auch die aus Fruchtbündeln, Hermen und Bocksköpfen zusammengesetzte Borte. Nach Bacchiaccas Zeichnung wirkte die Manufaktur eine Folge von Monatsbildern (1552—1553) und einige Groteskenteppiche, die noch in der Galerie der Arazzi erhalten sind. Das Kunstgewerbemuseum besitzt einen Florentiner Groteskenteppich aus dieser Epoche, Venus und Amor, umgeben von Maskarons, Hermen, Vasen, Putten mit Ziegen, Arabesken und Tüchergehängen auf blauem Grunde, und mit Akanthusornament auf gelbem Grunde in der Borte (Abb. 156). Ein Gegenstück befand sich in der Sammlung Gavet (abgeb. im Versteigerungskatalog). Zu beachten ist die große Verwandtschaft dieser Florentiner Groteskenteppiche mit den gleichzeitigen von Fontainebleau.

Auf den Sohn des Jan Roost folgte in der Leitung der Manufaktur Benedetto Squilli und auf diesen Guasparo di Bartolomeo Papini (1587—1621). Als Hauptzeichner betätigten sich seit dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts Allessandro Allori und Giovanni della Strada. Allori, der Schüler und Neffe des Bronzino, nach dem er sich gleichfalls auch Bronzino nannte, lieferte seit 1576 eine Reihe von Szenen aus der antiken Mythologie, so Folgen der Geschichte der Latona, des Phaeton, der Niobe und des Bacchus. Auf seine Zeichnungen oder die seiner Werkstatt führen die Kenner der Florentiner Teppichmanufaktur den großen. um 1600 entstandenen Teppich mit der Darstellung des Herbstes im Kunstgewerbemuseum zurück (Abb. 157). Dieses Stück steht in bezug auf die künstlerische Qualität unter den Erzeugnissen der Florentiner Manufaktur mit an erster Stelle. In dem Figürlichen, besonders in dem nackten jugendlichen, von einem Silenknaben und Panther begleiteten Bacchus mit zierlich bewegten Handgelenken greift Allori deutlich auf seinen Lehrer Bronzino zurück. Eine feine Naturempfindung äußert sich in der Landschaft mit prächtig gezeichnetem Eukalyptusbaum im Vordergrunde und einer echt toskanischen Weinlese und -kelter in der Ferne. Ausgezeichnet ist aber namentlich die Borte, ein Meister-



Abb. 156. Groteskenteppich. Florenz (?), Mitte 16. Jahrh. Kunstgewerbemuseum.

werk der noch in höchster Blüte stehenden Florentiner Ornamentik der Spätrenaissance. Auf antikisierenden Gebälkstücken sitzen unten Putten bei der Kelter, von liegenden Gestalten mit Fruchtkränzen eingefaßt, oben erscheint eine Kartusche, von Satyrköpfen, Hermen und trinkenden Silenen begleitet, auf den Seiten sind in grotesken umrahmten Rechtecksfeldern auf rotem Grunde Satyrn angebracht nebst Putten mit Affen und Böcken in Rebenzweigen, und die vier Ecken endlich werden von breitgeränderten Schilden mit Löwenmasken eingenommen. Ganz ähnliche Bortendekorationen verwendet Allori bei seinen in der Handzeichnungssammlung der Uffizien bewahrten Teppichentwürfen. Diese im Anschluß an Bronzino, Bacchiacca und Giov. da Udine von Francesco Salviati, Allori und dem gleichfalls für die Manufaktur tätigen Dekorateur Bernardino Poccetti entwickelte Florentiner Groteskenornamentik ist bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts in den Florentiner Teppichen beibehalten worden; sie ist von der größten Bedeutung geworden für die Borten der Pariser und der Mortlaketeppiche der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Farben des Herbstes im Museum sind zu einem blassen gelblichen Ton verblichen, nur das Rot in den Seitenfeldern leuchtet in alter Frische. Der reiche Gebrauch der Seide ist ein Merkmal der Erzeugnisse von Florenz.

Der neben Allori im Dienste der Manufaktur hauptsächlich als Zeichner tätige Vlame Giovanni della Strada († 1605), auch Stradanus genannt, entwarf eine große Zahl von Kartons für Zimmerausstattungen des herzoglichen alten Palastes (Palazzo Vecchio), deren Decken von Vasari dekoriert wurden; dieser rühmt das harmonische Zusammenwirken der Teppiche mit seinen Malereien. Es sind meist mythologische und allegorische Gegenstände. Für Schloß Poggio a Cajano wurde nach Stradas Erfindung eine Folge von Jagddarstellungen im Auftrage des Herzogs gewirkt. Daneben entstanden nach Strada und anderen Meistern eine Reihe von historischen Darstellungen zur Verherrlichung der Geschichte des Hauses Medici. Die Verwandtschaft der Teppiche nach Strada mit denen seines Landsmannes Pieter Candid in München ist unverkennbar. Die harte Zeichnung und bunte Färbung, das kühle Pathos und die gewaltsame Perspektive machen aber die Mehrzahl der Florentiner Teppiche der Spätrenaissance wenig erfreulich. Eine gefällige Arbeit aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist die nach einem Gemälde des Federigo Barocci in der

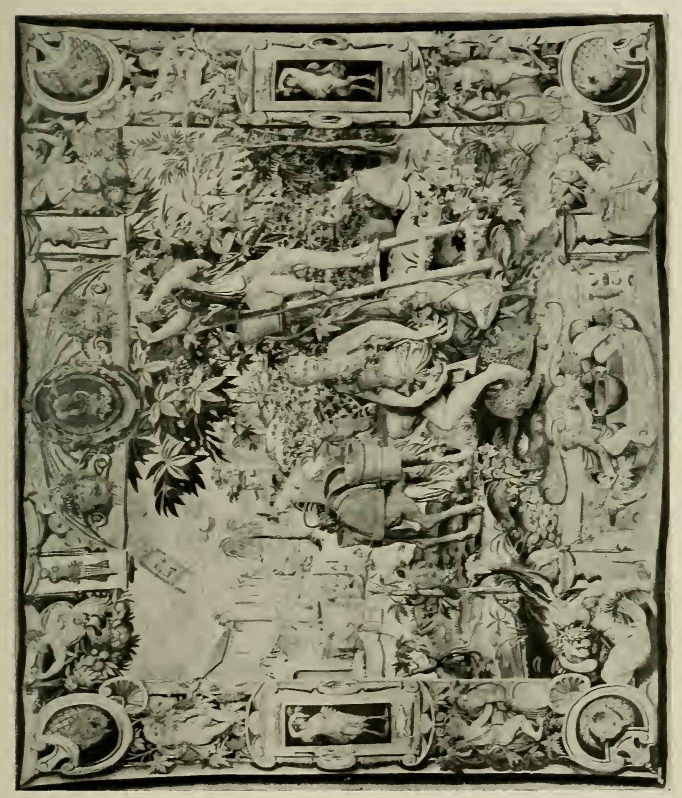


Abb. 157. Der Herbst nach Allessandro Allori. Florenz, Ende des 16. Jahrh. Kunstgewerbemuseum.

Londoner Nationalgalerie gewirkte hl. Familie mit dem kleinen Johannes im Kunstgewerbemuseum, die fast ganz in Seide in zarten blassen Tönen gearbeitet ist. Ebendort ist noch ein Christuskopf nach Guido Reni.

In den Jahren 1621 bis 1669 leitete die großherzogliche Manufaktur der schon genannte Pierre Lefêvre aus Paris, der Vater des ersten Meisterwirkers der Gobelinmanufaktur, dessen Namen die Mehrzahl der in diesem Zeitraum entstandenen Arbeiten trägt. Auf ihn folgen als Direktoren Giovanni Pollastri († 1673), Termini († 1717), der Maler Bronconi (1732) und Giovanni Francesco Pieri. Mit dem Erlöschen des Hauses Medici (1737) wurde die Manufaktur geschlossen.

Neben Florenz gewann Rom seit der Mitte des 17. Jahrhunderts eine gewisse Bedeutung in der italienischen Teppichfabrikation. Im Jahre 1635 begründete der Kardinal Barberini, ein Neffe des Papstes Urban VIII., eine Manufaktur mit französischen und flämischen Arbeitern. Die Fabrik der Barberini bestand bis in die 70er Jahre und wirkte hauptsächlich religiöse Szenen nach Kartons von Romanelli. Neben diesem fertigte einige Entwürfe Pietro da Cortona und Poussin (eine Scipiofolge). Die bekannteste Schöpfung ist die Folge von sechs Begebenheiten aus dem Leben Urbans VIII., von der einige Stücke u. a. in der Sammlung Somzée waren. Im Jahre 1710 gründete Papst Clemens XI. die päpstliche Manufaktur im Hospital San Michele a Ripa, deren Leitung der Pariser Jean Simonet übernahm, während der Maler Procaccini die Lieferung der Kartons zu besorgen hatte. Von 1717 bis 1770 leitete die Fabrik Guiseppe Folli; aus dieser Epoche stammt die Mehrzahl der meist religiösen Folgen dieser Fabrik im Vatikan und in den römischen Adelspalästen. Während der Revolution wurde die Manufaktur geschlossen. Gregor XVI. eröffnete sie wieder in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts. Sie lieferte seitdem vornehmlich Kopien nach älteren Kirchenbildern im Auftrage des Vatikans. Im Jahre 1870 wurde ihr Direktor der durch mehrere Schriften über die Technik und Geschichte der Bildwirkerei bekannt gewordene Gentili.

Nach Auflösung der Manufaktur in Florenz (1738) wandten sich die Wirker zum Teil nach Turin, zum anderen nach Neapel und begründeten dort neue Werkstätten. Die herzoglich-savoysche Manufaktur in Turin bestand von 1738 bis 1823 und lieferte besonders in den ersten Jahrzehnten nach Zeichnungen ihres Direk-

tors, des Malers de Beaumont, eine Reihe von Darstellungen aus der antiken Geschichte usw., die meist noch in den kgl. Palästen in Turin erhalten sind. Die kgl. Fabrik in Neapel bestand bis ins Ende des 18. Jahrhunderts. Auch sie schuf ausschließlich für den Hof, und ihre Erzeugnisse sind wie die von Turin über die kgl. Schlösser selten hinausgekommen.

Die Blüte der italienischen Bildwirkerei beginnt erst in einer Epoche, als die Kunst des Landes bereits ihren Höhepunkt überschritten hatte. Die Bildwirkerei kam aus den flämisch-französischen Ländern als eine ausgereifte Kunst nach Italien. Die Italiener zwangen ihr gewaltsam den Stil ihrer Wand- und Tafelmalerei auf, wenig bekümmert um die eigentümlichen dekorativen Bedingungen der Gattung. Es werden einfach Gemälde in die textile Sprache umgesetzt; von einer Ausbildung eines besonderen Kartonstils kann keine Rede sein. Die besten Arbeiten entstehen nach Dossis Entwürfen in Ferrara und nach Bacchiaccas Entwürfen in Florenz von den niederländischen Wirkern kurze Zeit nach ihrer Übersiedelung nach Italien, wo noch die Tradition des heimischen Handwerks in ihnen nachlebte. Betrachtet man die frostigen Schöpfungen der Florentiner Manufaktur vom letzten Drittel des 17. bis in das erste Drittel des 18. Jahrhunderts, die in der Galerie der Arazzi in nicht endenwollenden Reihen aufgehäuft sind, so versteht man nicht, wie ein Jahrhundert lang die größten Geldopfer und unermüdliche Arbeitskräfte auf eine Kunstart angewendet worden sind, die den Italienern im Grunde ferne lag. Nichts von einem Gefühl für die Wärme und Wohligkeit der textilen Arbeit, die der niederländisch-französische Wirkteppich und ganz besonders der deutsche der Spätgotik ausströmt. Es ist freilich in Betracht zu ziehen, daß die Bildteppiche in Italien nicht in dem Maße die Aufgabe des wärmenden Wandbehangs in den Wohnungen, wie in den nördlichen Ländern zu erfüllen hatten. Sie dienten hier ganz ausschließlich zur Ausschmückung der Kirchen und namentlich der Hausfassaden bei festlichen Anlässen. Daher auch der theatralische Pomp, das laute Pathos und die schreienden Farben der Mehrzahl dieser Erzeugnisse. Wie weit aber gerade das aus dem städtischen Patriziat zur Fürstenmacht emporgekommene Haus Medici seit Karls V. Tagen in der Nachahmung des Teppichprunkes am burgundisch-habsburgischen und am französischen Hofe diesen alten Dynastien äußerlich nacheiferte, können wir hier nicht ausführen. Deutlich empfindet

der Betrachter vor den Folgen der Geschichte der Medici jedenfalls, wie wenig die Ruhmsucht in einer Kunstgattung zu schaffen vermag, mit der sie kein inneres Verhältnis verknüpft. Wie anders hat das altburgundische Herzogshaus in den Teppichen von Arras und Tournai seinem Ruhm sichtbare Dauer verliehen!

England

Nach vereinzelten Versuchen flämischer Wirker seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in England Werkstätten zu begründen, kam es erst im Jahre 1619 zur Errichtung einer Manufaktur von größerer Bedeutung und Lebensdauer durch König Jacob I. in Mortlake bei London. Die Arbeiter waren Niederländer, die Oberleitung erhielt ein englischer Edelmann Francis Crane. Als Zeichner wird ein Niederdeutscher Francis Cleyn aus Rostock genannt. Die seltenen Arbeiten der Manufaktur von Mortlake während ihrer kurzen Blütezeit bis zum Tode Cranes (1636), dessen Anfangsbuchstaben neben der Bezeichnung Mortlake als Signatur angebracht werden, bekunden in künstlerischer Hinsicht einen ausgesprochen akademischen Zug, ein Zurückgreifen auf den Stil der italienischen Hochrenaissance im Figürlichen, und in dem Ornamentalen eine Anlehnung an die Florentiner Groteskenornamentik. Die berühmteste Schöpfung von Mortlake ist die Kopie der Raffaelschen Apostelfolge im Gardemeuble in Paris auf Grund der Originalkartons, die König Karl I. durch Vermittlung des Rubens erworben hatte. Der König bezeugte für diese Kartons seine Verehrung, indem er durch Christopher Wren die Galerie in Hamptoncourt zu ihrer Aufbewahrung erbauen ließ. Ausgezeichnet ist die breite, aus Kartuschen und Bandwerk gebildete, von Putten belebte Borte dieser Folge. Die klargezeichnete, aber reich verschlungene Bandwerk- und Groteskenornamentik ist neben der reichen Durchbildung des Landschaftlichen für die meisten Mortlaketeppiche der Zeit charakteristisch. Als die besten sind die Monatsbilder mit Anklängen an Orleys Jagdteppiche in Windsor, die Geschichte Heros und der Leander (u. a. im kgl. Schloß in Stockholm), die Geschichte des Vulkan (in Stockholm und im Mobilier national in Paris), die Geschichte der Diana und Calisto und die vier Jahreszeiten zu nennen. Einen großen Groteskenteppich um 1620, in der Art der Florentiner und Brüsseler Spätrenaissancegrotesken, aber im einzelnen von dem dieser Manu-

faktur eigenen Gepräge der Bandwerkornamentik besitzt der Graf Döhnhoff-Friedrichstein in Berlin; er trägt die Signatur des Francis Crane. Die Tätigkeit des van Dyck, der eine Reihe von historischen Szenen zur Ausführung für die Manufaktur entwarf, hat ebenso wie früher der Aufenthalt des Rubens in London, wo er für Karl I. die Achilleisskizzen zeichnete, keinen Einfluß auf den Stil der Mortlaketeppiche mehr gewinnen können. Nach dem Sturz des Königtums siechte die Manufaktur dahin. Eine vorübergehende Auferstehung erlebte sie unter Jakob II. von 1662 bis gegen 1688, wo neben einer Folge lebensgroßer Fürstenbildnisse von 1672 namentlich dekorative indochinesische Szenen gewirkt wurden. Aber mit der Thronbesteigung Wilhelms III. von Oranien, der seine Kriegstaten in Brüssel wirken ließ, begannen wieder wie zur Zeit der Königin Elisabeth die Bestellungen des Königshauses und des Adels, voran die des Herzogs von Marlborough, in den Niederlanden.

Dänemark und Schweden

In beiden Ländern wird die Bildwirkerei in der Spätrenaissance durch niederländische Wirker eingeführt, von denen Hans Knieper aus Antwerpen in Kopenhagen der hervorragendste ist. Die große Zahl der in der letzten Hälfte des 16. und im 17. Jahrhundert in Norwegen gewirkten Wandbehänge meist alttestamentarischen Inhalts in schematischer Stilisierung sind bereits oben im Zusammenhang mit den niederdeutschen Arbeiten der Zeit als einheimische Vergröberungen niederländer Vorbilder angeführt worden. Die Höfe greifen wiederholt auf die Niederlande zurück, so Christian IV. von Dänemark auf die Fabrik des Carl van Mander d. J. in Delft 1616 bis 1620 und ebenso Gustav Adolf von Schweden, während die Königin Christine um 1647 umfangreiche Bestellungen bei van der Gucht in Delft bewirkt. König Christian V. von Dänemark läßt in den Jahren 1684 bis 1696 von den Gebrüdern van den Eicken aus den Niederlanden eine Folge seines Krieges mit Karl XI. von Schweden nach Kartons des Peder Andersen wirken, die noch im Schloß Rosenborg sind. Sein Gegner, der schwedische König, bestellt wiederum um 1700 die genannte Folge seiner Kriegstaten gegen die Dänen bei Behagle in Aubusson nach Gemälden von Lemke in der Galerie in Drottningholm. Die Gemahlin Karls, Ulrike Eleonore, gründete 1688 eine Tapetenfabrik in Carlberg, die 1695 wieder einging. In

der Mitte des 18. Jahrhunderts zog der Schloßbau die französischen Wirker Antoine Pignan und Pierre Louis Duru nach Stockholm: von 1749 bis 1753 arbeitete dort ein Esprit Serre aus Berlin. Ein Schwede endlich, Pehr Hilleström, Lehrling Durus, ging von 1754 bis 1758 nach Paris und begründete dann eine Manufaktur in Stockholm, in der Porträts des kgl. Hauses und Fußteppiche nach dem Muster der Savonnerie, letztere von dem Sohne Hilleströms bis 1794 gewirkt wurden. Neben diesen, im Anschluß an die ausländische Bildwirkerei entstandenen Schöpfungen des 17. und 18. Jahrhunderts ging die ganze Zeit über eine volkstümliche Hauswirkerei ihren Weg fort. Besonders in den Bauern- und Hirtenwohnungen der Landschaften Smeland und Scanie wurden bis in die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts derartige farbenbunte Wollwirkereien, Möbelbezüge, Kissen, Vorhänge und Bettdecken hergestellt. Im Anschluß an diese Bauernwirkereien der nordischen Länder haben sich ebendort, am Ende des 19. Jahrhunderts, Bestrebungen zur Wiedererweckung der Bildwirkerei hervorgetan. Im Gegensatz zur Bildmäßigkeit der Erzeugnisse der Gobelinmanufaktur wird hier bewußt auf die primitiven Farben- und Linienwirkungen der Volkskunst zurückgegriffen.

Spanien

Spanien besitzt infolge seiner Handelsverbindungen und besonders durch die Vereinigung der Häuser Castilien und Burgund-Habsburg einen größeren Schatz an niederländischen Bildtapeten des 15. und 16. Jahrhunderts als irgend ein anderes Land. Einheimisch hat sich aber hier die Bildwirkerei erst im 18. Jahrhundert machen können. Schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts versuchten niederländische Meister Werkstätten zu errichten, doch stets ohne dauernden Erfolg. Man vermutet, daß die von Franz Tons unter Philipp IV. gegründete Manufaktur von Pastrana in dem berühmten Gemälde von Velasquez die „Spinnerinnen“ dargestellt ist. Es handelt sich bei diesen am spanischen Hofe auftretenden Wirkerwerkstätten aber meistens um Ateliers, die den ungeheuren Bestand an älteren Bildteppichen zu reparieren hatten. Noch in neuester Zeit haben sich aus derartigen Reparaturwerkstätten in Madrid Fälscherwerkstätten entwickelt, aus denen namentlich Wiederholungen von altburgundischen Bildteppichen und deutschen Holzschnitten hervorgegangen sind.



Abb. 158. Aus den Tapices nach Goya. Madrid, um 1770 bis 1780.

Erst im Jahre 1720 errichtete der von Philipp V. aus Antwerpen berufene Meister Jakob von der Goten eine Manufaktur in Madrid, die eine längere Dauer haben sollte. Nach der Kirche Santa Barbara, in deren Nähe sie in der ersten Zeit ihres Bestehens gelegen war, hat sie ihren Namen erhalten. Sie blieb mit geringen Unterbrechungen im Besitz der Familie von der Goten und ihrer Erben bis ins Jahr 1835. Während der französischen Invasion von 1806 bis 1815 war sie geschlossen. Anfänglich wirkte sie hauptsächlich nach Gemälden von Teniers, Wouvermanns, Houasse (Telemachfolge), Solimena. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts schuf sie eine große Zahl von Darstellungen aus dem nationalen Leben nach Kartons zeitgenössischer Spanier, wie des José del Castillo, Gonzales, Antonio Barbaza, vor allem des Goya. Die 45 „Tapices“, zu denen Goya von 1776 bis 1791 die Kartons schuf, ländliche Feste, Spiele und Tänze, sind ihre berühmteste Schöpfung (Abb. 158). Sie stellen die letzte Steigerung des Malerischen in der Bildwirkerei dar; geradezu impressionistisch erscheinen hier die Farbenflecken, auf die Fernwirkung berechnet. Das dekorative Gefühl ist hier noch höchst lebendig, während es bereits damals in den Erzeugnissen der Gobelinmanufaktur durch den Einfluß des Klassizismus in Verfall geriet.

Rußland

Im Jahre 1716 berief Peter der Große eine Anzahl Wirker aus Frankreich, zur Begründung einer Teppichmanufaktur in Petersburg, unter ihnen auch zwei Mitglieder der Familie Behagle, die in Beauvais schon begegnet ist. Die Manufaktur bestand bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, doch wiederholt mußten Berufungen französischer oder flandrischer Wirker den Arbeiterbestand auffrischen. Die im Ausland seltenen Erzeugnisse sind vielfach nach französischen Gobelins kopiert; eine Eigentümlichkeit ist das Kopieren von Ölgemälden und von lebensgroßen Bildnissen des Zarenhauses, so der Katharina II. usw. Einige ornamentale Teppiche mit Blumen, Hunden usw. in Rocaillerahmen, Geschenke dieser Zarin an Friedrich II., besitzt das Berliner Schloß. Eine Reihe von Teppichen nach Bildern von Murillo, Battoni, Reni, van Loo, Pierre und Raffael Mengs befinden sich im Stockholmer Schloß und sind von Böttiger in seinem großen Werk abgebildet worden.[51])

Schluß

Stilentwicklung der Bildwirkerei im Zusammenhang

Als Ganzes betrachtet entwickelt sich die Bildwirkerei in engster Verbindung mit der monumentalen Wandmalerei, ja, die Wandlungen des dekorativen Empfindens überhaupt spiegeln sich in unserer Gattung klarer als in allen anderen schmückenden Künsten. Der streng flächenmäßige, ornamentale Stil beherrscht die Wirkarbeiten der ältesten Völker sowie der auf primitiver Bildungsstufe verharrenden Völker; er behauptet sich auch in den Seidenwirkereien der islamischen und ostasiatischen Völker, ihrer Kunstweise gemäß. In den hellenistischen Wirkereien macht sich stellenweise der im Ausgang der Antike zur Herrschaft gelangende malerische Stil geltend.

Eine geschlossene Entwicklung nimmt die Wirkerei erst in Europa seit dem Mittelalter. Der mit figürlichen Darstellungen geschmückte Wandbehang wird ihr bevorzugter Gegenstand. Den monumentalen, flächenhaften, streng stilisierenden Charakter der romanischen und frühgotischen Stilepoche vertreten die wenigen hochbedeutenden Teppiche dieser Zeit, die auf deutschem Boden entstanden sind. Die Erzeugnisse der Pariser Werkstatt des Bataille vergegenwärtigen die im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts einsetzende Umwandlung zum Malerischen. Die deutschen Bildteppiche des 15. und 16. Jahrhunderts halten in ihren Grundzügen an der flächenmäßigen dekorativ-linearen Weise des Mittelalters fest, indessen die französisch-niederländische Teppichkunst zu malerisch-plastischen Formen fortschreitet, allein ohne zunächst die strenge dekorative Gesetzlichkeit aufzugeben (Tournai). Erst um die Wende des 15. Jahrhunderts steigert sich der Drang zum malerischen Bildmäßigen — Maître Philipp in Brüssel — bis endlich durch Raffaels und seiner Schüler Kartons eine völlig raumvertiefende Auffassung durchdringt. Die Spätrenaissance huldigt dieser Anschauung allgemein, überall, wo die italienischen Formen

Fuß fassen, in den niederländischen, deutschen, englischen und französischen Wirkerwerkstätten. Durch Rubens und später durch Lebrun gewinnt der große malerische Zug des Barock Einfluß auf den Stil der Gobelins. Eine neue Blüte verbreitet sich von Brüssel und Paris aus über unsere Kunst. Den Höhepunkt erreicht diese letzte Entwicklung des Malerischen in den Pariser Gobelins nach Boucher usw. und in den Brüsseler Teppichen der de Vos, van der Borcht u. a. gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts. In dem letzten Drittel dieses Jahrhunderts tritt — ziemlich unvermittelt — ein rascher Verfall der Gobelinwirkerei ein, innerlich wie äußerlich; bloß in den Madrider Erzeugnissen nach Goya und seinen Schülern erhebt sich die Teppichwirkerei noch einmal, das Höchste an rein malerischer Wirkung erreichend.

Der stilistische Entwicklungsgang, den wir hier überblicken, erscheint um so notwendiger von inneren Kräften getragen, als die Technik sich in ihren Grundzügen von Anfang bis zu Ende nicht wesentlich geändert hat; denn die mit den Jahrhunderten zunehmende Verfeinerung und Vermannigfaltigung der Töne, der Wollen-, Seiden-, Gold- und Silberfäden bedeutet keine einschneidende Wandlung des Technischen. Die Schicksale der Bildgobelins hängen genau mit denen der europäischen Wandmalerei zusammen; mit ihr zugleich ist die Bildwirkerei durch den Klassizismus in ihrem Wesen erschüttert worden und in Verfall geraten. Dieser Verfall tritt — wie nach dem früher Gesagten selbstverständlich ist — zugleich mit dem Niedergang des architektonischen Gefühls ein; damit löst sich auch das Empfinden für die Gesetzlichkeit der Fläche auf. Raffaels, Rubens, Lebruns und der großen französischen Meister des Rokoko Entwürfe für Bildteppiche zeigen dieses Empfinden noch in vollster Kraft. Es ist in ihren Werken zwar äußerlich scheinbar unsichtbar, innerlich und latent aber vorhanden. Es prägt sich in der ganzen Art aus, wie sie die Natureindrücke, wie sie jede Einzelheit in Stil umsetzen, ungewollt und ohne Absicht. Keineswegs also beruht der Verfall der Bildwirkerei, wie die Tagesästhetik will, in dem Eindringen der räumlich-malerischen Darstellungsweise in den Bildteppich überhaupt, und ebensowenig wird man durch ein absichtliches Stilisieren der Natur je zu der überzeugenden großartigen und wahren dekorativen Kunst der alten Gobelins zurückgelangen.

ANHANG

Markenbeispiele

Anmerkungen

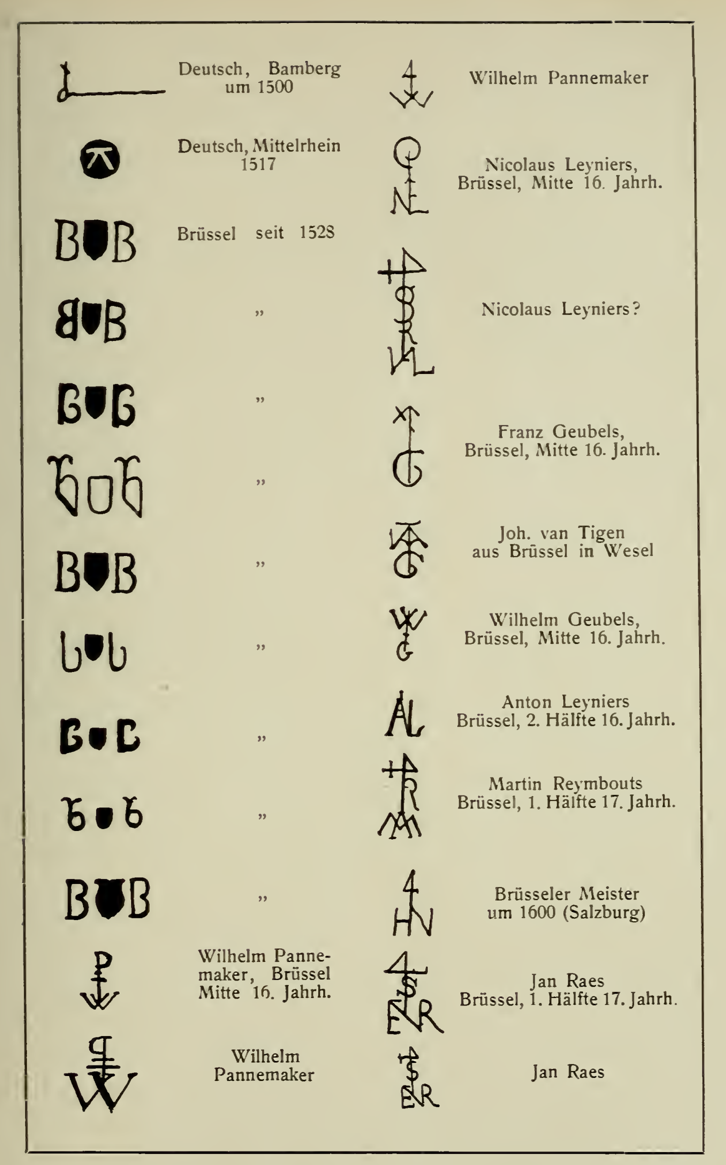
Namenverzeichnis

Literatur

*

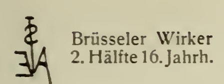
Markenbeispiele

Die Bildteppiche sind bis zum Ende 15. Jahrhunderts in den Niederlanden sowohl wie in Frankreich und Deutschland unbezeichnet geblieben. Ganz vereinzelt treten um 1500 auf oberdeutschen Bildteppichen hausmarkenartige Bezeichnungen auf. Ein einigermaßen systematischer Gebrauch von Marken beginnt erst in Brüssel in der Renaissanceepoche. Am 16. Mai 1528 bestimmt der Magistrat, veranlaßt durch Streitigkeiten verschiedener Art (vgl. S. 220), daß jedes in der Stadt Brüssel fabrizierte Stück von mehr als 6 Ellen Länge auf der einen Seite die Marke des Herstellers bezw. des Marchandtapissiers, auf der anderen Seite das Stadtzeichen — ein rotes Schildchen zwischen zwei B tragen muß. Die Tapissiers-Marchands, d. h. die mehr Kaufleute oder Unternehmer sind, haben ihrer Signatur eine Art 4 beizusetzen (siehe z. B. Martin Reymbouts). Die „4"-artige Signatur der Tapissiers-Marchands erscheint auch für sich alleine. Die Brüsseler Meister wählen während des 16. Jahrhunderts meist die Anfangsbuchstaben ihres Namens als Marke. Der weitaus größte Teil dieser Monogramme ist bisher undeutbar. Die Veröffentlichungen der beiden größten Sammlungen von Brüsseler Renaissanceteppichen, der Wiener Sammlung von Birk im Jahrbuch des a. h. Kaiserhauses 1883 ff. sowie der Madrider Sammlung von Conde de Valencia bringen zahlreiche Beispiele der Art. Mit den Brüsseler Wirkern wandert der Gebrauch der Signaturen nach der Mitte des 16. Jahrhunderts nach Deutschland, Italien, Frankreich und England. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts tritt an Stelle der Monogramme in Brüssel die vollausgeschriebene Namensbezeichnung. Sie findet sich ebenso dann auf den Aubussonteppichen, die öfters Meisterwirkernamen tragen und auf davon abgeleiteten deutschen Stücken. Die Aubussonteppiche führen neben den Meisternamen häufig die Bezeichnung „MRD' AUBUSSON" (Seite 315), oder auch einfach „MRD". Als Beispiele von Aubussonmarken seien noch verzeichnet: MRD' AUBUSSON, PICON (Pierre Picon; auf Schäferszenen und Chinoiserien); „M. D'AUBUSSON. A. GRELET"; „D'AUBUSSON. IBUSSIERE"; „MRDSD"; „IPMRDBN" (Markentafel 3); die letzteren vier Marken begegnen auf Teppichen mit der Alexandergeschichte, Wiederholungen der Lebrunschen Gobelinfolge. Meist ist die Bezeichnung hell — weiß oder gelb — auf dem dunkeln Rande der äußeren Borte. In den Pariser Gobelins tritt zuweilen der Name des entwerfenden Malers neben den des Meisterwirkers. Die Sammler legen den Marken eine viel zu große Bedeutung bei. Die Händler haben früher öfters die äußere Borte abgeschnitten, um ein Stück als Erzeugnis gesuchter Manufakturen, der Gobelins, von Beauvais und Brüssel ausgeben zu können. Den Versuch eines Marken-Verzeichnisses hat Müntz in seinem Handbuch „Tapisserie" gemacht. Eine wertvolle Quelle ist auch das treffliche Werk von Böttiger über den Teppichschatz der schwed. Krone. Unsere Liste soll über eine Zusammenstellung von Proben nicht hinausgehen. Für jede Mitteilung von Marken, wie überhaupt von Nachrichten über Bildteppiche ist der Verfasser zu dem aufrichtigsten Dank verpflichtet; es soll später in erweiterter Form eine Bearbeitung des Gegenstandes herausgegeben werden.

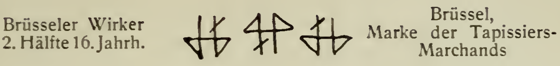


Deutsch, Bamberg um 1500
Deutsch, Mittelrhein 1517
Brüssel seit 1528
"
"
"
"
"
"
"
"
Wilhelm Pannemaker, Brüssel Mitte 16. Jahrh.
Wilhelm Pannemaker
Wilhelm Pannemaker
Nicolaus Leyniers, Brüssel, Mitte 16. Jahrh.
Nicolaus Leyniers?
Franz Geubels, Brüssel, Mitte 16. Jahrh.
Joh. van Tigen aus Brüssel in Wesel
Wilhelm Geubels, Brüssel, Mitte 16. Jahrh.
Anton Leyniers Brüssel, 2. Hälfte 16. Jahrh.
Martin Reymbouts Brüssel, 1. Hälfte 17. Jahrh.
Brüsseler Meister um 1600 (Salzburg)
Jan Raes Brüssel, 1. Hälfte 17. Jahrh.
Jan Raes

Marke	
JAN RAES	Jan Raes, Brüssel
B♥B PVD BORCHT	Pieter van der Borght, Brüssel, 1. Hälfte 18. Jahrh.
IUDOCUS DE VOS	Jodocus oder Josse de Vos, Brüssel, um 1700
I D.VOS	Jodocus de Vos
F. V. H.	François van den Hecke, Brüssel, Mitte 17. Jahrh.
A·BAERT 	A. Baert, Amsterdam um 1700
L·F G·WERNIERS	Guilleaume Werniers Lille, 1. Drittel 18. Jahrh.
	Tournai, späteres 16. Jahrh.
	Mecheln, Mitte 16. Jahrh.
	Audenarde, Mitte 16. Jahrh.
	Sogen. Enghien-Verdüre Mitte 16 Jahrh.
	Flandrische Verdüre Mitte 16. Jahrh., in Wien



Brüsseler Wirker
2. Hälfte 16. Jahrh.



Brüssel,
Marke der Tapissiers-
Marchands

G·V·D·STREECKEN — Gerhard van der Streecken, Brüssel, Mitte 17. Jahrh.

GVILLAM·VAN·LEEFDAEL — Wilhelm van Leefdael, Brüssel, Mitte 17. Jahrh.

IAN·LEYNIERS· — Jan Leyniers, Brüssel, Mitte 17. Jahrh.

H·REYDAMS — Henry Reydams Brüssel, Mitte 17. Jahrh.

E·LEYNIERS — Everard Leyniers, Brüssel, Mitte 17. Jahrh.

·BEHAGLE· — Behagle, Beauvais um 1700

BESNIER·E·TOVDRY·A·BEAUVAIS·

Besnier und Oudry, Beauvais um 1750

D.M:BEAUVAIS. — Beauvais; Epoche de Menou um 1780

IP MRDBN — Meisterwirker von Aubusson



Flandrische Verdüre
Mitte 16. Jahrh. Brügge?



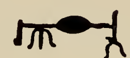
Niederländisch-oberdeutscher Wirker um 1600

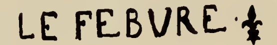
Hans van der Biest
aus Brüssel in München um 1600



Hans Karcher aus Brüssel
tätig in Ferrara Mitte 16. Jahrh.



Jan Rost aus Brüssel
tätig in Florenz Mitte 16. Jahrh.



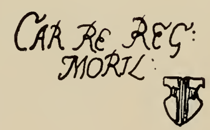
Le Febvre in Florenz



Florenz, 1. Hälfte 17. Jahrh.



Francis Crane in Mortlake



Mortlake,
1. Hälfte 17. Jahrh.



Paris, 1. Hälfte 17. Jahrh.

Alexander und Charles Conmans in Paris
1. Hälfte 17. Jahrh.

Marke	Bezeichnung
P⚜P	Paris, 1. Hälfte 17. Jahrh. Die Meistermarke auch in Mortlake
l/Desportes P. 1741 r/Neilson ex 1776	Maler- und Meisterbezeichnung der Gobelinmanufaktur
f. Boucher 1781	Malerbezeichnung der Gobelinmanufaktur
cozette Neilson	Meister-Wirkerbezeichnungen der Gobelinmanufaktur 2. Hälfte 18. Jahrh.
PMERCIER A.BERLIN	P. Mercier aus Aubusson in Berlin um 1700
BARRABAND A BERLIN MD....	Barraband aus Aubusson in Berlin, Anfang 18. Jahrh.

Anmerkungen und Zusätze

Die Anmerkungen mußten, um das Buch nicht stärker zu belasten, aufs äußerste beschränkt werden. Sie sollen nur Handhaben für weitere Forschungen bieten. Im allgemeinen ist bloß bei den deutschen Teppichen die Spezialliteratur angegeben worden.

[1]) Über peruanische Wirkerei vgl. W. Reiß und A. Stübel, das Totenfeld von Ancôn in Peru, Berlin 1880—1887. Ferner: Max Schmidt, über die peruaner Gewebe mit szenenhaften Darstellungen; Baessler Archiv, Beiträge zur Völkerkunde, Bd. 1, Heft 1, 1910.

[2]) Über die ägyptischen Wirkarbeiten vgl. außer Falke u. a. O. Gerspach, les tapisseries coptes, Gayet, l'art copte, den Katalog des Museums in Kairo von Newberry Carter. Die gewirkten Wollstoffe aus Kertsch, veröffentlicht von Stephani, comptes rendus der Petersburger archäol. Kommission 1878/1879.

[3]) Abbildung des Bamberger Reiterstoffs bei Bassermann-Jordan, der Bamberger Domschatz 1914 und ein Teil der Borte bei Lessing-Falke: Gewebesammlung des Kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin, Taf. 57.

[4]) Islamische Wirkerei: Meyer Riefstahl, Earley Tapestries in the Cooper Union Collection. In der Zeitschrift: Art in America, New York, Sherman, Jahrg. 1915. Ferner: Martin, a History of Oriental carpets 1908. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei 1913, Bd. 1, S. 10. Sechs Hauptwerke persischer Seidenteppichwirkerei abgebildet und besprochen von F. Sarre und F. R. Martin: Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München 1910. Bd. I, Taf. 60 ff., ein Teil derselben wahrscheinlich aus dem Heiratsgut der 1642 mit Philipp Wilhelm von der Pfalz vermählten polnischen Prinzessin Anna Katharina Konstanze stammend.

[5]) Teppiche des romanischen Stils: Abbildungen dieser und anderer Muster bei Gélis Didot et Laffilée, La Peinture Décorative en France du XIIe au XVI siècle. Paris. Über die Beziehungen vgl. auch Paul Clemen, Vorhänge und Teppiche in ihrer Einwirkung auf die monumentale Kunst in „Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden", Düsseldorf 1916. — Farbige Abbildungen und genaue Beschreibungen der Halberstädter und Quedlinburger Teppiche bei Lessing und Creutz, Teppiche und Decken des Mittelalters. Photographien von Dr. Stoedtner und von der Meßbildanstalt im Auftrag des Deutsch. Vereins für Kunstwissenschaft.

[6]) Teppiche des 14. Jahrhunderts. Das gewirkte Antependium der 1. Hälfte des 14. Jahrh. in der Morgan-Sammlung abgeb. „Loan Exhibition of the J. Pierpont Morgan Collection". The Metropolitan Museum of Art 1914. — Die Freiburger Wandbehänge veröffentlicht von Schweizer, die Bilderteppiche und Stickereien in der städtischen Altertümersammlung zu Freiburg i. B. Freib. 1904. Die Wappendecke Hohenberg-Toggenburg in München abgebildet bei Hildebrandt, Meisterwerke von der Herald. Ausstell. Berlin 1882. Taf. 34. — Abb. der Tapetenmuster in Runkelstein z. B. Borrmann, mittelalterl. Wandmalereien Taf. 76. — Das Antependium des Nicolas Bataille im Cinquantenaire

abgeb. bei Destrée und van den Ven, Tapisseries des musées Royaux du Cinquantenaire à Bruxelles.

[7]) Über den Minneteppich in Nürnberg vgl. Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit 1857. — Jul. von Schlosser, ein verones. Bilderbuch und die Höfische Kunst des 14. Jahrh. Jahrbuch des a. h. Kaiserhauses Wien, Bd. XVI, 1895. — Betty Kurth, ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient; Jahrbuch des kunsthistor. Institutes der Zentralkommission für Denkmalspflege 1911. Farbige Abb. bei Lessing und Creutz, Teppiche und Decken des Mittelalters.

[8]) Über den Wilhelm u. Amelie-Teppich vgl. Hefner-Alteneck, Trachten und Gerätschaften a. a. O., Taf. 223—224 und Lehner, Verzeichnis der Textilarbeiten . . . zu Sigmaringen, H. 82, L. 6, 15. — Über die südostdeutsche Hofkunst vgl. J. von Schlosser, Jahrb. d. A. H. K. 1895 a. a. O., Weingartner, die Wandmalerei Deutschtirols am Ausgang des 14. und zu Beginn des 15. Jahrh. Jahrb. des Kunsthist. Inst. d. Zentral-Komm. 1912. — J. von Schlosser, die Wandgemälde aus Schloß Lichtenberg in Tirol. Deutscher Verein für Kunstwiss., Wien 1916. Die erwähnten österr. Glasgemälde abgeb. Schmitz, Glasgemälde d. Kgl. Kunstgewerbemus. 1913, Bd. 1, S. 86 ff., S. 236 ff.

[9]) Albert Ilg, ein altdeutscher Wandteppich von Schloß Straßburg in Kärnten. Mitteilungen der K. K. Zentralkommission, Bd. 17, 1872, Abbildung und eingehende Erörterung der symbolischen Seite.

[10]) Der Wildemännerteppich in Wien: Abb. in Das K. K. österreich. Museum für Kunst und Industrie; Festschrift, Wien 1904: Moritz Dreger, die Textilsammlung.

[11]) Die Regensburger Teppiche und die zugehörigen Stücke sind eingehend behandelt durch von der Leyen in „das Rathaus zu Regensburg. Ein Markstein deutscher Geschichte u. deutscher Kunst", Regensburg 1910. — Ebendort umfangreiches Material zur Darstellung der wilden Männer u. der Tugenden und Laster in der deutschen Kunst und Literatur.

[12]) Abb. des Wildemännerteppichs in Brüssel bei Jos. Destrée und van den Ven, Tapisseries des Musées Royaux du Cinquantenaire à Bruxelles. Pl. 2.

[13]) Der Nürnberger Prophetenteppich des Kunstgewerbemuseums, hoch 1,54, besteht aus zwei Teilen, 1. S. Augustinus, Job., Catho, Seneca, Salomon, lang 2,93; 2. S. Gregorius, Freidank, David, Elias, Thomas, lang 3,22.

[14]) Der verlorene Sohn in St. Sebald, abgebildet bei Schmitz, Glasgemälde des Kgl. Kunstgewerbemuseums, Bd. I, Abb. 246. — Ferner eine Reihe anderer Rücklaken bei Friedr. Wilh. Hoffmann, die Sebalduskirche in Nürnberg, ihre Baugeschichte und ihre Kunstdenkmale, überarbeitet und ergänzt von Th. Hampe, E. Mummenhoff, Jos. Schmitz. Wien 1912. — Ein Antependium Nürnberger Arbeit im Wolgemutstil — Maria u. vier Heilige vor einer Mauer u. Landschaft — abgeb. bei Guiffrey, Les tapisseries du 12 me à la fin du 16e siècle, S. 175.

[15]) Der Wolgemut-Teppich im Bamberger Dom, abgeb. bei Bassermann-Jordan, der Bamberger Domschatz, ebendort die in Abb. 41 wiedergegebene Einzelheit mit den beiden Nonnen am Wirkstuhl.

[16]) Über den Brüsseler Susanna-Teppich und weitere Beziehungen vgl. Jakob Strieder, die süddeutschen Kaufleute und die flandrische Bildteppichindustrie des 15. u. 16. Jahrhunderts in „Der Belfried", eine Monatsschrift für Gegenwart u. Geschichte der Belgischen Lande, Insel-Verlag, Leipzig, Januar 1918.

[17]) Über die Schweizer Teppiche vgl. Moritz Heyne, Kunst im Hause, Basel 1880. — Führer durch die mittelalterl. Sammlung, Basel 1890. — Die Jahresberichte des Schweizer. Landesmuseums, z. B. 1903 (12. Bericht): Teppich mit drei Fabelvögeln; 1911 (20. Bericht): Lehmann, über das Antependium

der Margarethe Brand. — Der kleine Teppich aus Spiringen, abgeb. in Kunstgewerbl. Altertümer aus dem Schweizer Landesmuseum in Zürich 1901. — Die Teppiche der Wartburg siehe in dem Baumgärtelschen Wartburgwerk, sowie Kunstdenkmäler Thüringens. — Über die Darstellungen des Rätsels der Königin von Saba: Münchner Jahrb. f. bld. Kunst, 1915, Pringsheim. Der Tiroler Teppich aus Annaberg im Vintschgau abgeb. The Studio, Bd. 36. Besprochen nebst anderen Stücken der Sammlung Figdor von A. Riegl. Mitt. d. K. K. österreich. Museums. Neue Folge. 5. Jahrgang. — Vor kurzem erschien der Aufsatz des Konservators Rud. F. Burckhardt, ein aus Bruchstücken ergänzter gewirkter oberrheinischer Wandbehang, ein sog. Heidnischwerktuch des 15. Jahrh. im Histor. Museum zu Basel 1918. Zunächst werden dort vier Bruchstücke von wilden Leuten als Wappenträgern — darunter das Wappen der bei Basel begüterten von Ampringen — aus dem letzten Drittel des 15. Jahrh. veröffentlicht; ferner u. a. ein Laken mit Mädchen, Jünglingen und Fabeltieren in Schloß Wildenstein, Kanton Basel Land, das zur Gruppe der um 1430 entstandenen, in Abb. 42 u. 43 unseres Buches wiedergegebenen Teppiche zählt; ebendort interessante Nachrichten über die Heidnischwirkerei in Basel; danach hatten einige vornehme Familien sogar eigene Hauswirkerinnen. Herr Konservator Burckhardt hat das Material für eine Veröffentlichung der Baseler Bildteppiche in Farbentafeln vorbereitet.

[18]) Elsässische Teppiche: Schricker, Kunstschätze in Elsaß-Lothringen. Straßburg 1896. — Ungerer, elsässische Altertümer in Burg und Haus, in Kloster und Kirche. Straßb. 1911. — Betty Kurth, mittelhochdeutsche Dichtungen auf Wirkteppichen des 15. Jahrhunderts. Jahrbuch des a. h. Kaiserhauses, Bd. 32, 1914. — Bulletin de la Societé pour la conservation des monuments historiques de l'Alsace, série II, Bd. 5. — Der Minneteppich im Schloß in Mannheim mit dem Spruch: Das nymant liebe erzeygen kunde, es quem dan us herzen grunde und us gantzer fredigkeyt so wyrde nymant bedrogen noch quem in hertzen leyt: abgeb. Alte Kunstgewerbl. Arbeiten der bad. Kunst- u. Industrieausstell. Karlsruhe 1881. Der Teppich im Besitz Petit de Vauzelles, ausgestellt in Tours, abgeb. Palustre l'Exposition de Tours, stellt David und Bathseba dar. — Ein elsässisches Erzeugnis wahrscheinlich auch das Bruchstück mit der Enthauptung einer Heiligen und zwei Männern zu Pferde im Museum in Wiesbaden.

[19]) Mittelrhein: Abbildungen der Wappendecken aus Friedberg, Kunstdenkmäler von Hessen, Kreis Friedberg, Seite 124, Taf. XII. — Die Wappendecken von Hochwesel usw. in der Sammlg. Figdor, abgeb. bei Hildebrandt, Meisterwerke von der Internat. Ausstell. für Heraldik, Berlin 1882, Taf. 47. — Der Stammbaum Christi, der Ursulateppich und Abschnitte der Minneteppiche in Köln und London bei Betty Kurth, ein Erzeugnis mittelrhein. Bildwirkerkunst in der Mainzer Zeitschrift 1915. Der Teppich in Köln ist nebst den Inschriften mitgeteilt von Max Creutz im Jahresbericht des Kölner Kunstgewerbemuseums 1909. Die Texte des Londoner Stückes bei Rock u. bei Thomson, History of tapestry. Der Sippenteppich 1501 entstammt dem Kloster Altenmünster in Mainz und ist wahrscheinlich gestiftet von Ritter Joh. von Hilchen von Lorch und seiner Gemahlin Agnes von Dietz. Vgl. B. Kurth a. a. O. — Über den großen Reichtum des Mainzer Domes an gewirkten Arbeiten zur Zeit Kardinal Albrechts vgl. Lessing u. Creutz a. a. O., S. 6.

[20]) Zur Bestimmung des Susannenteppichs auf den Hausbuchmeister vgl. Schmitz, der Hausbuchmeister im Kunstgewerbe, Zeitschrift „der Kunstwanderer", Berlin 1919, Heft 3. Eine ausführliche Würdigung unter Mitteilung der Inschriften in den amtl. Berichten der staatl. Kunstsammlungen 1919: Schmitz, mittelrheinische Bildteppiche. Die Festlegung des Dialektes der Inschriften auf die Gegend von Mainz ist Herrn Prof. Roethe zu verdanken.

[21]) Das Rücklaken mit dem verlorenen Sohn besteht jetzt aus drei Teilen, hoch ca. 1,30 und lang 8,78. Ausführlich besprochen und abgeb. in den amtl. Berichten 1919: Schmitz, mittelrhein. Bildteppiche. Der Dialekt weist nach Herrn Prof. Roethe mehr nordwärts von Mainz, nach der Koblenzer Gegend. — Zum Schluß seien noch einige kunstgeschichtlich bemerkenswerte oberdeutsche Bildteppiche der Spätgotik genannt, deren örtliche Festlegung späterer Forschung aufbehalten bleiben muß, ein Antependium mit dem Tod Mariä, 1. H. 15. Jahrh., in der Galerie in Donaueschingen, mehrere Antependien im Rathaus des benachbarten Städtchens Villingen im Schwarzwald einem Villinger Kloster entstammend, ein langes Rücklaken mit dem Marienleben aus der Sammlung Lipperheide, jetzt bei Herrn Dr. Iklé in St. Gallen, ein Teppich mit Szenen aus dem Marienleben und Propheten und ein Antependium mit der hl. Sippe in der fürstl. Sammlung in Sigmaringen usw.

[22]) Einige elsässische Dürerteppiche, abgeb. bei Schricker a. a. O., der Teppich in Gengenbach in Kunstdenkmäler von Baden, Kreis Offenbach 1908, Taf. XIII. Der elsässische Wappenteppich abgeb. Deutscher Herold 1905. — Die Signatur und die Textur der Dürerteppiche spricht dafür, daß die Wirker auch eingewanderte Niederländer waren, die allerdings schon durch vieljährigen Aufenthalt am Mittel- und Oberrhein ihren Stil verdeutscht haben; vielleicht sind es Mitglieder der Frankenthaler Kolonie. U. a. gehört hierher noch eine hl. Margarethe mit Bibelsprüchen im Cluny-Museum.

[23]) Friedrich H. Hofmann, ein wiedergefundener Ottheinrichteppich. Münchner Jahrbuch für bildende Kunst 1911. — Die verloren gegangene Belagerung Wiens zeigte auf der rechten unteren Ecke die Signatur: „Mathias Gerung von Nördlingen, Maler zu Lauging O. W. O. V. 1543.“ Vgl. Mayer, die Wandteppichfabriken in Bayern. Zu diesen Teppichen hat Gerung, ein Schüler Schäufeleins, also zweifellos die Vorlagen, wohl auch die Kartons geliefert. Die Annahme einer kurpfälzischen Tapetenfabrik in Lauingen scheint sich auf keinerlei sichere Quellen zu stützen.

[24]) Einer der ersten Niederländer in Süddeutschland ist der von 1534 bis 1550 in Nürnberg nachweisbare Joh. van Roy aus Brüssel, Hoftapezier Erzherzogs Ferdinand. Vgl. Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance, Leipzig 1904 von Theodor Hampe, wo zahlreiche weitere wichtige Nachrichten über die Bildwirkerei in Nürnberg. — Im Anschluß an den Frankfurter Teppich sind noch die mittelrheinischen Wappendecken mit Renaissancekränzen aus den Schlössern Eisenbach u. Lauterbach in Oberhessen zu nennen, die aus dem Besitz des Freiherrn Riedesel zu Eisenbach auf der Herald. Ausstellung waren. Abb. Hildebrandt, herald. Meisterwerke 1882, Taf. 48.

Die Frankenthaler Wirkerkolonie behandelt Joh. Kraus, die Wandteppichfabrikation in Frankenthal im 16. und 17. Jahrh. in Monatsschrift des Frankenthaler Altertumsvereins, Jahrg. 1908.

Über die im Dienste des Stuttgarter Hofes tätigen Wirker Jakob u. Moritz de Carmes und den Patronenmaler Nicolaus von Orley vgl. die kürzlich erschienene Abhandlung von H. Göbel, Jacob u. Moritz de Carmes, Frankenthaler Wirker im Dienste des Herzogs Christoph von Württemberg. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1919. Aus der großen Zahl von Teppichen, die nach den Rechnungen des Hofes von de Carmes gefertigt sind, hat Goebel den ersten erhaltenen, einen Tod Sauls, von völlig Brüsseler Spätrenaissancegepräge, festzustellen vermocht.

Ein Erzeugnis von Brüsseler Wirkern auf süddeutschem Boden ist auch der Teppich mit Susanna im Bade um 1550 im Germ. Museum. Abb. Lessing-Creutz, Taf. 20.

Das Laken mit der Geschichte des Hundes von Montargis oder vom ungetreuen Marschall von 1554, abgebildet: Catalogue des objets d'art et de haute curiosité faiences . . . composant la collection de M. Joseph Fau . . . la vente 3 mai 1884. Paris 1884. Die gleiche Darstellung bereits behandelt auf dem elsässischen Laken um 1500, Abb. 55. Vgl. Schmitz, mittelrhein. Bildteppiche in den amtl. Berichten 1919, wo Abb. u. ausführl. Beschreibung.

[25]) Über die Bildwirkerei der Renaissance in Sachsen vgl. Kurzwelly, „Bombeck" in Thieme Beckers Künstlerlexikon. Ferneres über Bildteppiche in Sachsen: Fürstenau, zur Geschichte der Tapetenwirkerei am Hofe zu Dresden in „Sachsengrün", Bd. I, Dresden 1891. Georg Wustmann, zur Gesch. des Leipziger Kunstgewerbes; Leipziger Tageblatt 1907. Robert Bruck, Friedrich der Weise als Förderer der Kunst. Straßb. 1903. — In Leipzig waren noch tätig Egidius Wagner 1558—59, von dem wahrscheinlich der E W bezeichnete Wappenteppich im Rathause zu Delitzsch, sowie Reinhart Dürer (1562—1590). — Über den Teppich aus Eisenberg vgl. Margarethe Bremer, Vortrag im Lübecker Kunstgewerbeverein 1909. — Vgl. auch den Cicerone 1911, S. 778. — Schumann, „Dresden", 1909. — Der in den Kunstdenkmälern der Provinz Sachsen Bd. XIII, Kreis Bitterfeld (1893) abgebildete Bildteppich in Alt-Jeßnitz ist flandrisch. Der große aus der nahen Stadt Salzungen stammende Teppich im Museum des Henneberg. Geschichtsvereins in Meiningen mit Bathseba im Bade und breiten Rosen- und Fruchtbordüren zeigt äußerst verbauerte Formen u. ähnelt den norwegischen Wirkteppichen der Spätrenaissance.

[26]) Vgl. Julius Lessing, der Croy-Teppich im Besitz der Kgl. Universität Greifswald. Jahrbuch der pr. Kunstsamml. Berlin 1902. M. Wehrmann, der Meister des Croy-Teppichs; Monatshefte herausg. von der Gesellsch. für Pommersche Geschichte u. Altertumskunde, Juni 1910.

[27]) Herm. Ehrenberg, die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen, 1889. Über Danziger Teppichwirker des 16. u. 17. Jahrh. hat Baurat Cuny Material gesammelt.

[28]) von Drach, Landgräfl. Hessische Tapetenwirkereien zu Kassel im 16. und 17. Jahrh. Bayr. Gewerbezeitung 1889.

[29]) Über Ophorn vgl. Sarre, der Fürstenhof in Wismar. Ferner Schlie, Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Schwerin. — Der schöne mecklenburgische Wappenteppich abgeb. Hildebrandt, Meisterwerke a. a. O. Taf. 7.

[30]) Die „Rochlitzer Hochzeit" behandelt eingehend Falke: norddeutsche und französische Bildteppiche in den amtl. Berichten aus den staatl. Kunstsammlungen 1914.

[31]) Niederdeutsche Spätrenaissance. Über die westfälisch-niedersächsische Gruppe vgl. Falke: norddeutsche u. französ. Bildteppiche a. a. O. — Abrahamteppich in Hildesheim deutscher Herold 1887. — Teppich der Gisela von d. Asseburg ebendort 1895. — Abrahamteppich in Lüne aufgen. Meßbildanstalt. — Weitere Lüneburger Kissen mit Stadtwappen von 1606 in der Johanneskirche in Lüneburg. Vgl. auch Wolff, die Kunstdenkmäler der Prov. Hannover, Stadt Lüneburg 1906. — Über die ostdeutsche Mecklenburger Gruppe Schlie a. a. O., Bd. IV. Der Elieser-Rebekkateppich (Jakob u. Rahel?) im Schweriner Museum stammt nach dem Inventar der 1581 mit Herzog Christoph v. Mecklenburg vermählten schwed. Prinzessin Elisabeth von Jürgen von der Heiden. Der 1588 datierte Teppich mit dem Stammbaum Gustav Wasas von Schweden, wohl ebenfalls im Auftrage dieser Prinzessin gewirkt, jetzt im Schweriner Museum, ist veröffentlicht Hirths Formenschatz 1911, Nr. 115; er entstammt zweifellos der gleichen Werkstatt wie der Haneteppich. Kleinere Behänge der Gruppe besitzt Sanitätsrat Weiler in Charlottenburg: David von den Frauen emp-

fangen, Geburt des Kindes, einen Kissenbezug unser Museum. Der Mörderteppich veröffentlicht von Karl Masner, ein Wandteppich vom Jahre 1594 im Jahrbuch des schles. Museums für Kunstgewerbe u. Altertümer, N. F., Bd. V, 1909, wodurch zuerst die Aufmerksamkeit auf diese Gruppe gerichtet wurde. Ferner: Hermann Grotefend u. Max Semrau, eine Gruppe niederd. Wandteppiche, ebendort, N. F., Bd. VI, 1912. Im gleichen Jahrbuch auch Nachrichten über schlesische Wirker. — Dr. Grotefend hat die Wappen des Haneteppichs bestimmt. — Über Hamburg vgl. Just. Brinckmanns Führer sowie Berichte des Hamburger Museums für Kunst u. Gewerbe 1909 ff.

[32]) Abb. Deutscher Herold 1887.

[33]) E. Sauermann, über Arbeiten der Bildwirker in Schleswig-Holstein. Schleswig-Holsteinischer Kunstkalender 1916. Einzelnes auch abgeb. Alt-Schleswig-Holstein. Verlag für Kunstwissenschaft.

[34]) Über die Gobelinwirkerei in Berlin: Paul Seidel, die Herstellung von Wandteppichen in Berlin. Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 1891, Band 12.

Derselbe: Die Wandteppiche mit den Darstellungen der Siege des Großen Kurfürsten über die Schweden. Hohenzollernjahrbuch 1897.

[35]) Gobelinwirkerei in Dresden: Byrn, die Hofsilberkammer u. Hofkellerei zu Dresden, Dresd. 1880. Cornelius Gurlitt, Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. 21.—23. Heft Dresden Stadt, 1903.

[36]) München: M. Mayer, Geschichte der Wandteppichfabriken des Wittelsbachischen Fürstenhauses in Bayern, München 1892; ebendort einige Nachrichten zur Geschichte der Würzburger Manufaktur sowie über die in Heidelberg in den 80er Jahren des 17. Jahrh. auftretenden Wirker.

[37]) Burgundisch-französische Teppiche um 1400: Die Miniaturen des Haincelin von Hagenau sind u. a. leicht zugänglich reproduziert bei Fierens Gevaert, la Renaissance septentrionale, Bruxelles 1905.

Die Taten des Jourdan de la Plaie Phot. Alinari 19461. Über den Teppich in Mineapolis vgl. Breck, a Gothic Hunting Tapestry at Mineapolis. „Art in America“, 1915. — Dem Kalvarienbergteppich im Seo zu Saragossa um 1420, (abgeb. Exposizion de Saragossa, vgl. Moreno, Catálogo de la Esposicion historico-europea de Madrid 1892) soll noch ein unedierter Teppich mit dem Abendmahl in der Kathedrale zu Tortosa nahestehen. — Die Szene aus der Legende des hl. Remigius in St. Remi in Reims von 1431 abgeb. Hirths Formenschatz 1906, Nr. 41.

[38]) Tournaiteppiche: Marian Morelowsky, der Krakauer Schwanenritter-Wandteppich und sein Verhältnis zu den französischen Wandteppichen des 15ten Jahrhunderts. Jahrbuch der Zentralkommission 1912. — Die hier und bei Betty Kurth, Jahrb. d. a. h. Kaiserhauses 1917 zusammengestellte reiche Literatur enthebt uns einer Aufzählung derselben. Die sieben Sakramente aus der Morgansammlung im Metropolitanmuseum sind abgeb. im Burlington Magazine 1907; die Taten Alexanders des Gr. im Palazzo Doria veröffentlicht von Dr. A. Warburg im Hamburger Fremdenblatt 1913, 2. März; die Eroberung Jerusalems im Bulletin of the Metropolitan-Museum of Art New York 1910.

[39]) Guiffrey, la guerre de Troie. Revue de l'Art ancien et moderne 1899.

[40]) Joseph Destrée, Maître Philippe Auteur de Cartons de Tapisseries. Etude suivie d'une note à propos de Jean de Bruxelles, dit van Room. Brüssel, Vromant & Co., 1906. Aus dem Bulletin des Musées Royaux des Arts décoratifs et industriels 1902—03. — Die Verlobung der hl. Katharina im Appartemento Borgia abgeb. Hirths Formenschatz 1907, Nr. 95.

[41]) Über Orley, Friedländer, Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen 1909. Ferner: Pais, Tapisseries tissées d'après les cartons de van Orley représantant les épisodes de la bataille de Pavie et retrouvées au musée de Naples. Les

Arts 1904. — Über die Dresdener Passionsfolge vgl. Emil Kumsch, die Dresdener Passionsteppiche und ihre Beziehungen zu Dürer. Mitteil. a. d. sächs. Kunstsammlungen, Jahrg. IV, 1913.

[42]) Rooses, l'oeuvre de P. P. Rubens 1886. Vgl. auch Haberditzl, die Lehrer des Rubens. Jahrb. d. a. h. Kaiserh. 1907. Bemerkenswerte Teppiche aus Rubensnachfolge, Genrefiguren unter schweren flämischen Bogenstellungen um 1670 besitzt Schloß Nachod (Kunsttopographie Böhmens, Bd. 36, S. 90).

[43]) Alois Riegl, die Gobelin-Ausstell. im österr. Museum. Mitteilungen des österr. Museums für Kunst u. Industrie, neue Folge, Bd. V.

[44]) M. Schmid, ein Aachener Patrizierhaus des 18. Jahrh. Stuttgart 1900. Die Bezeichnung „DH" auf einem Warenballen des Asiagobelins wird hier auf de Haese gedeutet, einen Maler, der den van der Borghts auch sonst Kartons lieferte.

[45]) Georg Hock, die Antwerpener Gobelins im Dom und im Universitätsmuseum in Würzburg. Archiv des historischen Vereins für Unterfranken und Aschaffenburg, Bd. 50. 1908.

[46]) Über die Millefleurs-Teppiche und ihre Herstellung hat zuerst Marquet de Vasselot im Katalog der Sammlung Leroi gehandelt. — Vgl. auch O. v. Falke, norddeutsche u. französische Bildteppiche a. a. O. — Auf einem Teppich der Gruppe ist Dürers Kupferstich „die Türkenfamilie" (um 1495) kopiert; vgl. das „Museum of Fine Arts Bulletin", Boston, August 1916. In den Bulletins der Museen von Boston u. New York sind neben vielen anderen in dem letzten Jahrzehnt erworbenen beachtenswerten Bildteppichen eine Reihe von Touraineteppichen veröffentlicht.

[47]) V. Kurt Habicht, die Gobelins im Rittersaal des Domes zu Hildesheim, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1917.

[48]) Guiffrey, la Vie de la Vierge tapisserie de la cathédrale de Straßbourg. Chronique des Arts. 1901.

[49]) Die Savonnerie, die ihren Namen nach dem Gebäude einer ehemaligen Seifenfabrik führte, stellte ausschließlich Teppiche in Knüpftechnik her: tapis veloutées haute lisse. Hauptsächlich Fußbodenteppiche, Ofenschirme, Vorhänge, Möbelbezüge ornamentaler Art, seltener auch mit Figuren. Ihre ersten Anfänge fallen in die Zeit Heinrichs IV., dem Pierre Dupont 1605 die Errichtung einer Fabrik von Teppichen nach orientalischer Art vorschlug; die Knüpftechnik, die in der spätantiken Kunst und im hohen Mittelalter (der Mercuriusteppich in Quedlinburg, tapissiers sarazinois in Paris), vereinzelt auch im späten Mittelalter (Antependien der Nordschweiz) gepflegt wurde, hatte sich in Persien und Kleinasien damals aufs glänzendste entfaltet. Es wurden nun, wie in der Savonnerie, so auch anderwärts in Europa selbst orientalische Knüpfteppiche nachgemacht. Im Jahre 1627 erhielten Simon Lourdet u. Pierre Dupont erneut Privilegien, trennten sich aber bald. Um 1670 siedelte Louis Dupont in die Savonnerie über. Die meisten, übrigens seltenen Savonnerieteppiche der Louisquatorzezeit sind mit schweren Akanthusranken und antikisierenden Mustern verziert (ein späteres Stück der Art im Louisseizesaal des Kunstgewerbemuseums). In der ersten Hälfte des 18. Jahrh. wurden auch Kartons von Desportes (so die La Fontaineschen Fabeln, von denen ein Exemplar im Berliner Schloß), von Blin de Fontenay, Coypel u. a. geknüpft. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. wurden Teppiche im Louisseizestil für Trianon usw. nach Chevillon u. Teissier geliefert. Der Höhepunkt der Savonnerie war die Empire- und die Folgezeit (1800 bis 1825); namentlich hatte sie eine große Menge von Zimmerausstattungen für die Schlösser Napoleons zu arbeiten. Im Jahre 1821 wurde die Savonnerie mit der Gobelinmanufaktur vereinigt. Bereits im zweiten Jahre der Republik hatten aber Arbeiter der Savonnerie die Fußteppich-

fabriken für das Atelier Sallandrousse-Lamornaix in Paris und eine andere in Tournai gegründet. Daneben beherrschte Aubusson die Fußteppichfabrikation der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts; diese französischen Fußteppiche, namentlich der Louis Philippzeit, haben neuerdings die Aufmerksamkeit der Sammler gefunden.

[50]) Beauvais: D. h. von 1722—1734 war der oberste Direktor Le Mérou, dem Oudry seit 1726 als künstlerischer Beirat zur Seite stand. Auf das Direktorium Oudry († 1755) und Besnier († 1573) folgten André Charlemagne Charron 1753—1780, de Menou 1780—1793, Camousse 1794—1800, Huet und dessen Sohn 1800—1819, Guillaumot (1819—1828) usw. — Den von Behagle ausgeführten Folgen sei noch ein Satz von sechs Bauernbildern nach Gemälden von Teniers im Louvre aus der Sammlung Peltzer in Narwa angeschlossen. Sie tragen sämtlich die Bezeichnung „Behagle".

[51]) Über die Petersburger Manufaktur vgl. neuerdings auch A. Polovtsoff and V. Chambers: Some notes on the Petersburg Tapestry works in The Burlington Magazine 1919. Die I. Epoche unter Peter dem Gr., ca. 1717—1730, hat wenig hervorgebracht (Beispiele in Montplaisir); bereits 1720 war die Mehrzahl der Franzosen in die Heimat zurückgekehrt; 1732 waren nur noch zwei dort. Während der II. Epoche unter Kaiserin Anna (1730—40) wurde eine Zeichenschule unter Leitung des Hofporträtisten Caravaque aus Marseille errichtet und für Verbesserung der Wollen und Farben gesorgt (Beispiele im Moskauer Armeemuseum). In der III. Epoche unter Kaiserin Elisabeth wurden in den 50er Jahren abermals französische Wirker und Färber berufen, unter ersteren der genannte Esprit Serre aus Stockholm (mythologische Darstellungen der Zeit im Bes. der Prinzessin Yourievsky). Die Blütezeit ist die IV. Epoche, die Regierungszeit Katharinas II. Die Arbeiter sind in der Mehrzahl Russen, die Erzeugnisse tragen russische Namen und Inschriften; überwiegend werden Bilder der Eremitage kopiert. Auch wurden Savonnerieteppiche in Knüpftechnik erzeugt. Unter Paul I. und Alexander I. wurden ebenfalls Gemälde nachgewirkt; die Manufaktur wurde erst 1858 durch Alexander II. geschlossen. Aus der Literatur, die Polovtsoff und Chambers zitieren, seien angeführt: Spilioti: Contributions to the History of the Imperial. Tapestry works (in Russias „Art Treasures" 1903); Trootovski, Russian Tapestries in the Moscow Armoury (Stariah Gody 1907).

* * *

Namenverzeichnis

I. Wirker und Wirkorte.

II. Maler und Kartonzeichner.

* *

*

Literatur

Es werden nur die geschlossenen Werke über die Geschichte der Bildwirkerei chronologisch aufgeführt; Zeitschriftenaufsätze in den Anmerkungen.

Eine ausführliche Bibliographie bis zum Jahre 1904 bietet: Jules Guiffrey, La Tapisserie. Bibliothèque de Bibliographies critiques publiées par la Societé des études historiques Paris 1904. Hier ist namentlich die Literatur aus den französischen und belgischen Zeitschriften (Gazette des beaux arts, l'Art, les Arts), sowie aus den „Bulletins" und „Mémoires" gelehrter Gesellschaften verzeichnet.

Jubinal, Achille. Les anciennes tapisseries historiées ou collection des monuments les plus remarquables de ce genre du moyenâge à partir du XI. siècle au XVI. inclusivement. Paris 1838.

Jubinal, Achille. Recherches sur l'usage et l'origine des tapisseries à personnages dites historiées, depuis l'antiquité jusqu'au XVI. siècle inclusivement. Paris 1840.

Du Sommerard. Les Arts au moyenâge. Paris 1838—46. Tapisseries tome V.

Leberthais et **Paris.** Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims, ou mise en scène du théatre des confrères de la Passion. Paris 1843.

Barraud, P. C. Notices sur les tapisseries de Beauvais. Um 1850.

Lacordaire. Notice historique sur les Manufactures impériales de tapisseries de Gobelins et de tapis de Savonnerie. Paris 1853.

Malègue. Album photographique des tapisseries de la Chaise Dieu. Le Puy 1860.

Pératon. Notices sur les manufactures de tapisseries d'Aubusson, de Felletin et de Bellegard. Limoges 1862.

Drival, E. van. Les tapisseries d'Arras. Etude artistique et historique. Paris 1864.

Graft, I. van der. De Tapijtfabrieken der XVI. en XVII. eeuw. Middelburg 1869.

Cruzada Villaamil. Los tapices de Goya. Madrid 1870.

Daniel Rock. Textile fabrics. A descriptive catalogue of the collection of church vestments dresses silkstuffs needlework and tapestries forming that section of the museum. South Kensington Museum. London 1870.

Houdoy, Jules. Les tapisseries de haute lisse. Histoire de la fabrication lilloise du XVIe au XVIIIe siècle et documents inédits concernant l'histoire des tapisseries de Flandre. Lille, Paris 1871.

Literatur

Album de l'Exposition rétrospective des Beaux Arts de Tours. Tours 1873.

Lehner. Fürstlich hohenzollernsches Museum zu Sigmaringen. Verzeichnis der Textilarbeiten. Sigmaringen 1874.

Conti, Cosimo. Ricerche storiche sull'arte degli arazzi in Firenze. Firenze 1875.

Collection de S. A. le Duc de **Berwick et d'Alba.** Tableaux par Velasquez, Murillo, Rubens. 75 tapisseries de premiere ordre . . . Vente du 7 au 20 avril 1877. Paris 1877.

Guichard, Ed. Les tapisseries décoratives du Garde-meuble (Mobilier national). Texte par A. Darcel. Paris 1877—81.

Guiffrey, Jules. Histoire générale de la tapisserie.
  I. Tapisseries françaises par J. J. Guiffrey.
  II. Tapisseries en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, en Danemark, en Hongrie, en Pologne, en Russie et en Turquie par E. Müntz.
  III. Tapisseries flamandes par A. Pinchart. Paris 1878—84.

Wauters, Alphonse. Les tapisseries bruxelloises. Essai historique sur les tapisseries et les tapissiers de haute et de basse lice de Bruxelles. Bruxelles 1878.

Wauters et **Keuller.** Les tapisseries historiées à l'exposition nationale belge de 1880. Bruxelles 1881.

Loriquet. Tapisseries de la cathédrale de Reims. Histoire du Roy Clovis (XVe siècle). Histoire de la Vierge (XVIe siècle). Paris-Reims 1882.

Ernst Ritter von Birk. Inventar der im Besitze des allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen niederländer Tapeten und Gobelins. Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses. 1883 ff., Band 1—3.

Guiffrey, Jules. Les Amours de Gombaut et de Macée, etude sur une tapisserie française du Musée de St. Lo. Paris 1882.

Eugène Soil. Tapisseries du quinzième siècle conservées à la cathedrale de Tournai; leur fabrication à Arras en 1402. 14 pl. lithographiées. Tournai 1883.

Tapisseries du quinzième siècle conservées à la cathedrale de Tournay. Tournay-Lille 1883.

Farabulini. L'arte degli arazzi e la nuova galleria dei gobelins al Vaticano. Roma 1884.

Eugène Müntz. La tapisserie. 2. Auflage. Paris 1884. Bibliothèque de l'enseignement des beaux arts.

Ronchaud, Louis de. La tapisserie dans l'antiquité. Le Péplos d'Athéné. La decoration intérieure du Parthenon restituée d'après un passage d'Euripide. Paris 1884.

Catalogo della R. Galleria degli arazzi di Firenze. Firenze-Roma 1884.

Darcel, Alfred. Les manufactures nationales de tapisserie des gobelins et de tapis de la savonnerie et catalogue des tapisseries et des tapis. Paris 1885. — Enthält wichtige Nachrichten über die Savonnerie.

Bredius, A. De Tapijtfabrieck van Karel van Mander de Jonge te Delft 1616—1623. Oud Holland 1885.

Gentili, Pietro. Sulla conservazione degli Arazzi. Roma 1886.

Guiffrey, Jules. Histoire de la tapisserie depuis le moyen âge jusqu'à nos jours. Tours 1886.

Farcy, L. de. Histoire et description des tapisseries de la Cathédrale d'Angers, Lille, nach 1887.

Guiffrey, Jules. La tapisserie de la Chaste Susanne. Avec une introduction de Paul Marmottan. Paris 1887.

Guiffrey, Jules. Les tapisseries de l'hôpital de Beaune. Paris 1888.

Literatur

Alan Cole. A Descriptive catalogue of the Collections of tapestry and embroidery in the South Kensington Museum. London 1888—1891.

Stammler. Die Burgunder Tapeten im historischen Museum zu Bern. Bern 1889.

Trésors des églises et objets d'Art Français exposés en 1889 au palais du Trocadero. Introduction par M. A. Darcel.

Falke. J. von. Katalog der Spezialausstellung von Gobelins und verwandten Gegenständen im k. k. österr. Museum für Kunst u. Industrie zu Wien in den Monaten Januar bis April des Jahres 1890. Einl. von J. von Falke. Wien 1890.

Gerspach, E. La manufacture nationale des Gobelins. Paris 1892.

Soil, Eugène. Les tapisseries de Tournai, les tapissiers et les hautelissiers de cette ville. Recherches et documents sur l'histoire, la fabrication et les ateliers de Tournai. Tournai, Lille 1892.

Las Joyas de la exposicion Historico-Europea de Madrid 1892. 2 Bände.

Mayer, Manfred. Geschichte der Wandteppichfabriken (Hautelisse-Manufakturen) des Wittelsbachischen Fürstenhauses in Bayern mit einer Geschichte der Wandteppichverfertigung als Einleitung. München 1892.

Champeaux, Alfred de. Tapestry. South Kensington Museum Art Handbooks. London 1893.

Exposition industrielle de 1895 à Straßbourg. Exposition rétrospective alsacienne et lorraine à l'Orangerie. Straßbourg 1895.

Guiffrey, Jules. Les modèles et le musée des Gobelins. Paris 1895.

Böttiger, John. Svenska Statens Samling af Vâfda Tapeter (La Collection des Tapisseries de l'Etat Suédois). 4 Bände. Stockholm 1895—98.

Hampe, Th. Katalog der Gewebesammlung des Germanischen National-Museums 1896.

Gentili, Pietro. Arazzi antichi e moderni. Tapisseries anciennes et modernes. Roma 1897 . . .

Müntz, Eugène. Les tapisseries de Raphael au Vatican et dans les principaux musées ou collections de l'Europe. Paris 1897.

Schumann, Paul. Der trojanische Krieg. Französische Handzeichnungen zu Wandteppichen aus dem 15. Jahrh. Dresden 1898.

Kumsch. Ein Wandteppich des 17. Jahrh. von Cornelius Schut. Dresden 1899.

Raymond Cox. L'art de décorer les tissus après les collections du Musée historique de la Chambre de commerce de Lyon. 1900.

Lessing, Jul. Die Wandteppiche aus dem Leben des Erzvaters Jacob. Berlin 1900.

Chabeuf. Les tapisseries de l'eglise Notre Dame de Beaune Revue de l'art chrétien, t. XI. 1900.

Sirén, Osvald. Pehr Hilleström d. ä. Väfvaren och mälaren. Stockholm 1900.

Catalogue des tapisseries, antiquités grecques et faiences italiennes faisant partie de la collection de Somzée; la vente 20 au 25 mai 1901. Bruxelles 1901.

Grosch. Altnorwegische Bildteppiche im Kunstindustriemuseum zu Kristiania. Berlin 1901.

Fénaille, Maurice. Etat général des tapisseries de la manufacture des gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours 1600—1900. 4 Bde. Paris 1903—1912.

Conde de Valencia u. **Hauser y Menet:** Tapices de la corona de España. 135 photogr. Tafeln. Text von Conde Viudo de Valencia de Don Juan. Madrid 1903.

Badin. Recueil de 313 peintures et tapisseries de la manufacture nationale de Beauvais 1904.

Catalogue des monuments d'art antique, statues de marbre . . . tapisseries . . . composant les collections de Somzée. Bruxelles 1904.

Astier. La fabrique royale de tapisseries de la ville de Naples 1738—1799. Paris 1906.

Guiffrey, Jules. Les Gobelins et Beauvais. Paris 1906.

Destrée, Jos. Tapisseries et sculptures bruxelloises à l'exposition d'art ancien bruxellois, organisée à Bruxelles . . . 1906.

Thomson, W. G. A history of tapestry. London 1906.

Catalogue raisonné de la collection Martin Le Roy. Paris 1906, 1907. Bd. 4. Tapisseries et broderie.

d'Astier. La belle tapisserie du Roy (1532—1797) et les tentures de Scipion d'Africain. Paris 1907.

Graul, R., u. **Kurzwelly.** Ausstellung von Goldschmiedearbeiten Leipziger Ursprungs... sowie von deutschen Bildwirkereien des XVI. Jahrhunderts im Städt. Kunstgewerbemuseum zu Leipzig. 1907.

Thiéry, A. Les Tapisseries historiées signées par Jean van Room, dit Jean de Brussel, Peintre de Marguerite de Savoie, Regente des Pays-Bas. Louvain 1907.

Pératé, André. Collections Georges Hoentschel acquises par M. J. Pierpont Morgan et prêtées au Metropolitan Museum de New York. Notices de André Pératé et Gaston Brière. Paris 1908. Band 1.

Badin, M. Jules. La Manufacture de Tapisseries de Beauvais depuis ses origines jusqu'à nos jours. Paris 1909.

Destrée, J., et P. **van den Ven.** Les tapisseries des musées royaux du Cinquantenaire à Bruxelles 1910.

Nolhac, Pierre de. Tapisseries des Gobelins au palais de Versailles en 1910. Versailles 1910.

Bertaux, Emile. L'exposition rétrospective d'art 1908 de Saragosse organisée par la commission royale du centenaire des sièges de 1808—1809 sous les auspices de S. G. l'Archevèque de Saragosse. Text von Pano y Ruata, Moreno u. Berteaux. Saragossa-Paris 1910.

Weese. Die Cäsar-Teppiche im Histor. Museum zu Bern. Hrsg. vom Verein zur Förderung des Museums. Bern 1911.

Hunter, George Leland. Tapestries, their origin, history and renaissance. New York 1912.

Kumsch, E. Wandteppiche im Hause Krupp von Bohlen u. Halbach auf dem Hügel an der Ruhr. Dresden 1913.

Exposition d'Objets d'Art du Moyenage et de la renaissance tirés des collections particulières de la France et de l'Etranger organisée par la Marquise de Ganay. Notes décriptifs par Seymour de Ricci. Paris 1913.

Exposition d'objets d'art à l'Hôtel de Sagan. Paris 1913.

Ricci, Seymour de. Catalogue of 20 renaissance-tapestries from the J. Pierpont Morgan collection. Paris 1913.

Kumsch, E. Die Apostel-Geschichte. Eine Folge von Wandteppichen nach Entwürfen von Raffael Santi. Dresden 1914.

Kumsch, Emil. Wandteppichallegorie der Geometrie von Jan Raes, Brüssel 1619 . . . Dresden 1918.

Ziesch & Co., W. Anleitung zur sachgemäßen Behandlung echter Gobelins. W. Ziesch & Co., Berlin SO. 26, Bethanienufer 8.

* *

*










LBC '88

